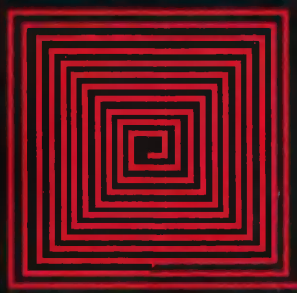
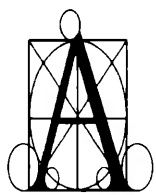
Summa

СЕМИОТИКА И АВАНГАРД



СЕМИОТИКА И АВАНГАРД: АНТОЛОГИЯ

Ред.–сост.
Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева,
В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин.
Под общ. ред.
Ю.С. Степанова



Культура
Москва
2006

Академический Проект
Москва
2006

УДК 008
82/821.0
ББК 71
83
С30

Федеральная целевая программа «Культура России»
(Подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

Под общей редакцией Ю.С. Степанова
Редакторы-составители:
Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин

С30 Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. — М.: Академический Проект; Культура, 2006. — 1168 с.

ISBN 5-8291-0658-2 (Академический Проект)
ISBN 5-902767-11-3 (Культура)

Коллективное исследование культуры Авангарда последнего столетия в ее связи с Семиотикой, проведенное группой авторов и составителей под руководством Ю.С. Степанова, охватывает значительный пласт явлений современной мировой культуры и представляет несомненный интерес для широкого круга читателей.

Во-первых, весьма широк диапазон представленных регионов: здесь рассматривается процесс генезиса Авангарда в России, Франции, Германии и в Англоязычном мире. Значительная часть книги отведена традиции глубинной семиотики в России, развивавшейся в тесном контакте с Авангардом.

Во-вторых, расширено понимание Авангарда. Он рассматривается не только как направление в отдельных видах искусства, но и как образ жизни, образ мышления, образ творчества. Отсюда и жанровая особенность книги: в ней собраны тексты из истории и современности — от Бл. Августина и А. Потебни до авторов сегодняшнего дня; тексты теоретические, поэтические и экспериментальные; тексты на русском языке, оригинальные тексты на иностранных языках и их переводы.

В-третьих, Авангард и Семиотика в исследовании представлены не статично, в застывших или готовых формах, а в процессе становления (материалы взяты из самого «горячего» мирового Авангарда — как начала века, так и современного). Семиотика и Авангард рассматриваются как взаимодействующие и взаимодополняющие явления — анализ и синтез, исследование и творчество.

Но самое важное, авторами-составителями предпринята попытка вычленить во всем спектре Авангарда и Семиотики единый код современной культуры.

Книга будет полезна всем интересующимся теоретическими и практическими вопросами творчества и жизнедеятельности культуры.

УДК 008
82/821.0
ББК 71
83

© Коллектив авторов, 2005
© Академический Проект, оригинал-макет, оформление, 2006
© Культура, 2006

ISBN 5-8291-0658-2
ISBN 5-902767-11-3

ВВОД
от составителей

Юрий Степанов

СЕМИОТИКА, ФИЛОСОФИЯ, АВАНГАРД

0. Разные вводные замечания

Тема этой книги родилась почти одновременно и, как им кажется, непроизвольно, т. е. естественно, в беседах четырех упомянутых авторов-составителей. Все «они» (т. е. «мы») были охвачены Авангардом. Но очень скоро все, каждый в своей сфере, пришли к выводу, что за актуальным авангардом проступает что-то еще, более общее. Как еще не вылупившийся птенец, оно изнутри стучит клювом в яйцо. И уже давно.

Николай Бердяев в 1917 г. (в своей лекции) рассматривает кубистические работы Пикассо, а приходит к философской панораме «Кризис искусства».

Сам Пикассо в 1907 г. в картине «Авиньонские барышни» (почему-то у нас пишут, как торгуясь на Тверской вечером, «девушки») открывает свой «кубизм», который Сезанн, можно сказать, уже давно предсказывает (в одном письме 1904 г.): «Трактуйте природу посредством шара, конуса, цилиндра».

Кандинский в 1910 г. говорит о «настоятельной необходимости» «внутренних устремлений всей духовно-моральной атмосферы» и о разных возможных формах в абстрактном искусстве — круге, квадрате, треугольнике («О духовном в искусстве»).

В литературе не «происходит» ни шара, ни конуса, ни цилиндра, ни треугольника, но Бердяев (в том же году) называет Андрея Белого «кубистом в литературе».

Анри Бергсон в 1896 г. указывает на «центральный образ — наше тело»: «Ни одна философская доктрина не оспаривает того, что одни и те же образы могут одновременно входить в две различные системы — одну, принадлежащую науке, где каждый образ, соотнесенный лишь с самим собой, сохраняет независимую значимость, и другую, составляющую мир сознания, где все образы соотносятся с центральным образом, нашим телом и следуют изменениям последнего». («Matière et Mémoire», перевод мой. — *Ю. С.*)

Марсель Пруст буквально, именно буквально, вторит Бергсону и начинает свой знаменитый роман темой «своего спящего тела» («В сторону Свана», «Du côté de chez Swann», в изд. «Pléiade», 1945 г., стр. 3 — строчка 1).

В Авангарде «образ» заменяется «текстом», или, вернее, они — одно.

Малларме уже в 1897 г. в связи со своей поэмой «Как бы ни выпали игральные кости...» говорит о зрительном, визуальном характере свободного стиха, верлибра, и о том, что поэтическая строка принимает в себя кое-что из того акта, который она описывает.

Аполлинер с 1912 по 1917 г. рисует свои «Каллиграммы», где замысел Малларме воплощается буквально.

А Юрий Анненков в России в своих знаменитых иллюстрациях к поэме Блока «Двенадцать» создает фактически конгениальный рисованный образ-«двойник» текста поэта.

Но, может быть, наиболее полно — потому что «синтетично» — запечатлели это Михаил Чехов и Андрей Белый. И вот свидетельство очевидца (М.О. Кнебель) (в книге: Михаил Чехов: Литературное наследие. Воспоминания. Письма. М., 1995):

«Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой "эвритмии". Как участник и свидетель этих занятий, считаю своим долгом их хотя бы кратко описать. Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически "расшифровать" стихи, прозу, музыку. Белый со свойственной ему одержимостью вовлекал нас в эти поиски. Думаю, что именно под влиянием Белого р и т м (разрядка моя. — *Ю. С.*) стал одной из основных проблем, которые разрабатывались Чеховым. Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились "грамматике" жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения. "Читали" жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из "Фауста", а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил».

Итак, в упомянутые годы происходит становление «большой парадигмы», прежде всего Авангарда. Наша тема — Авангард сегодня, но это — сегодня, которое началось еще вчера. Это творчество в разных сферах, но именно таких, где сферы не замыкаются в себе, а пересекаются.

Это пересечение и образовало собой в е д у щ и е т е м ы А в а н г а р д а уже начиная с конца XIX — начала XX века. Теперь, в наши дни, его часто называют «Исторический Авангард», но темы, о которых мы говорим, и «исторические», и «новые», — они общие для всей эпохи, они — константы. Мы перечислим их здесь в своем (обостренном, конечно) восприятии.

1. Все процессы, происходящие в «духовно-моральной атмосфере», активны, и мы выделяем прежде всего именно активные процессы.

А бывают ли иные в этой сфере? Очень даже. Один мой собственный аспирант (историк) специально занимался темой «Вялотекущие исторические процессы Нового времени». Примером послужили отношения между Англией и Португалией начиная с их государственного договора 1373 г., которые оставались — сквозь эпохи революций и всяческих переворотов — основой геополитической стабильности этих двух стран в Европе.

2. Активные процессы ментального мира естественно сопровождаются таковыми же в мире общественном и социальном. Мы выделяем прежде всего общественно-художественные активные процессы — различные «движения», «группы», «манифесты» и т. д. Не для того чтобы рассматривать их здесь в больших подробностях (это не наша задача), а именно чтобы подчеркнуть их обобщенный общественно-художественный тип. Тип же этот таков: надо стремиться к утверждению себя (как «движения», «группы», как «манифеста» и т. п.) через реальную общественно-художественную работу, а не через какую-либо «премию», «фонд», поддержку какой-либо важной организации и т. п.

Некоторые весьма солидные и уважаемые деятели этой сферы в наши дни считают, скажем, что Нобелевская премия утверждает авторитет соответствующего лауреата в самом искусстве, что, естественно, ставится в связь с суммой премии. Тогда, продолжая, надо было бы сказать, что премия, ежегодно вручаемая А. И. Солженицыным в Москве, способна будто бы выразить движение искусства в России и т. д.? (Нисколько не желая уменьшить роль великого Нобеля или самого́ великого писателя А.И. Солженицына, к которому относимся с величайшим уважением, все же не видим в этом «премиальном» акте в наши дни никакого соотношения с внутренними процессами искусства и литературы, кроме, разумеется, процессов финансовой поддержки кого-либо.) В своем внутреннем деятельном мире люди искусства (поэты,

художники) стоят в зависимости только от самих себя, друг от друга. И это также активный процесс Авангарда.

Но вот эта зависимость уже вполне может быть предметом исследования. В нашей книге об этом — в статьях Н.А. Фатеевой о современной Русской школе, В.В. Фещенко — о Русской и Англо-Американской школах «исторического Авангарда», Н.С. Сироткина — о Немецкой школе, Ю.С. Степанова — о Французской.

3. Философский фон: Авангард есть жизнь. Против Н.Г. Чернышевского. Конечно, современный русский читатель (прошедший российскую общеобразовательную школу) сразу вспомнит тезис Н.Г. Чернышевского, противопоставленный «Искусству для искусства»: «Прекрасное есть жизнь». Но это разные «...есть жизнь».

Чернышевский понимает под «жизнью» материальную действительность, ей у него противопоставляется «искусство», но не всякое, например реалистическое не противопоставляется — оно «само как жизнь»; противопоставляется лишь «Искусство для искусства».

В современном авангарде — иначе. «Жизнь» есть прежде всего ментальная действительность, и Авангард — это наиболее полное осуществление ментального мира. В этом смысле и понимается тезис «Авангард есть жизнь».

И в этом смысле понимают авторы свое утверждение: все темы Авангарда — это один «активный процесс» художественного существования, художественной жизни.

Но, конечно, какие-то его темы подчеркивают это явление сильнее, чем другие.

4. Среди последних, «сильных», течений мы видим прежде всего тему «фонизма». Назовем этим термином доминирование реальной звуковой, звучащей стороны слова, вообще выражения. Конкретно в наших текстах этот новый поворот Авангарда рассмотрен полнее всего — в историческом плане в разделе В.В. Фещенко (конкретно — в статье С.Е. Бирюкова) о Русской школе и в разделе Ю.С. Степанова о Французской школе.

5. Но тогда, рядом с «фонизмом», естественно подчеркивается и связанная тема, которая в отличие от «фонизма» не имеет обобщенного выражения — это доминирование «вещной», «плотной» стороны выражения, «вещизм». (Любители латинских терминов могут использовать для этого понятия, от латин. res «вещь», — «реизм».) Возникает даже впечатление, что чем более творец-художник погружается в свой внутренний мир, отделенный от социального, внешнего, тем более требуется ему участие конкретных «вещей». Различные «инсталляции», «перформансы» (от англ. performance), переодевания, маски, коллажи (от франц. collage), «переодевания» одной комической оперы в другую, «пастичо» (итал. pasticcio), затем наиболее отвлеченное явление — переодевание чего-то уже отвлеченного в литературе — словесного «текста» в другой «текст», «пастиш» (франц. pastiche), и, наконец, как всеобщее, «глобальное» явление мира текстов — «интертекстуальность». Все это — процессы одного порядка, в сущности — одна, глобальная, тема Авангарда.

(В нашей книге затрагивается в данном разделе [Ю.С. Степанова] ниже.)

6. И, наконец, есть еще одна тема, которая вообще не получила собственного «терминологического» обозначения, но которая в Авангарде является именно «темой» — подчеркнутым общественно-художественным процессом. Пожалуй, мы можем назвать ее синхронизмом. Эта тема — соучастие зрителя (читателя, слушателя, «воспринимателя» картины) как творца. Конечно, во всяком случае поощряется активный участник, нигде исполнитель-художник не хочет остаться один,

брошенный без внимания. Но никогда еще этот процесс не был столь настоятельным, императивным. В наши дни он получил кое-где специальное обозначение — интерактивный процесс. Например, хотя бы в мелкой форме, на выставках-продажах фарфора Петербургского фарфорового завода (при Государственном Эрмитаже), где оставляют нераскрашенными белые изделия (так называемое «белье»), чтобы зритель-покупатель мог сам докончить изделия по своему вкусу.

В Авангарде с его «непонятностью» это стало насущно необходимым. Н.А. Фатеева в своем публичном докладе на тему нашей книги выразила это в следующем афоризме: «Насколько преобразования формы в современных текстах могут быть адекватно восприняты читателем, зависит от того, сколь велико желание читателя их "понять", а язык дает каждому, им владеющему, равные исходные возможности».

Странным образом (но в Авангарде, как мы знаем, «странность» есть «новаторство») последний тезис почти буквально соответствует утверждению великого Кальдерона в Золотом веке испанского театра в его «ауто» «Весь мир — театр» («Великий театр мира», «El gran teatro del mundo»). Автор велит каждому исполнителю «хорошо играть свою роль» (будь то роль в театре или в жизни), ведь и сама жизнь, по Кальдерону, есть театр, а Бог дает каждому равные возможности «хорошо играть» — «obrar bien que Dios es Dios».

Наша вводная статья имеет заголовок «Семиотика, Философия, Авангард». Это — Семиотика сегодня, это Авангард сегодня, и это Философия сегодня.

Уже здесь, в этой вводной статье, каждая сфера («наука» или «дисциплина») называется в связи с нашей установкой: не «Семиотика», а «Семиотика внутреннего», Семиотика «Внутреннего человека»; не «Философия», а «Философская интуиция ищущего человека»; не «Авангард», а Авангард «Внутреннего человека». И самое главное — это не то, что разделено «сферами», «дисциплинами» и т. п., а то, в чем реально работает, переходя от одного к другому, ищущий внутренний человек.

Разумеется, мы не претендуем обобщать каждую из сфер, но вот взглянуть на нее глазами исследователя и художника нашего дня — наша установка. Мы желаем действовать в сфере культуры так, как «оно нам естественным образом обобщается».

И это не наше (авторов-исследователей, наблюдателей) «обобщение», а их (авторов-творцов) «пересечение».

Для нашей (данной) статьи автор намерен обобщить три названные дисциплины приемом их «пересечения» по принципу «волновой теории». Сначала несколько слов об этой последней.

«Волновая теория» (die Wellentheorie) была открыта в 1872 г. Иоганном Шмидтом, известным немецким специалистом по индоевропейским языкам, как основной результат его исследования «Отношения родства индоевропейских языков» [Schmidt, 1972]. Занимаясь вопросом, который тогда (и до сего дня) стал сильно занимать ученых, — о природе и форме «семей» и.-е. языков, Шмидт показал, что адекватнее всего эти «семьи» могут быть представлены не в виде «родословного дерева» или графиков на плоскости, а в виде пересечений множеств. Каждое множество рассматривается как перечень корневых слов или корней, которые в настоящее время существуют в каком-либо из языков. Так, одну группу образуют: I. Слова и корни, засвидетельствованные только: a) в языках северной части Европы, только в литовском (с прусским) и старославянском (с русским); b) только в славянском и немец-

ком; c) только в литовском и немецком; II. Слова и корни, засвидетельствованные только в славяно-литовском и арийских (древнеиндийском и др.); III. Только в немецком и арийских; IV. Только в языках северной Европы и в арийских; V. Только в греческом и латинском; VI. Только в греческом и арийских; VII. Только в латинском и арийских; VIII. Только в греческом, латинском и арийских; IX. Только в арийских, греческом и славяно-литовских. (Наименования языков указываются Шмидтом по принятой в его время терминологии, напр., «славяно-литовский» вместо современного нам «балтославянские».)

Таким образом, — заключает И. Шмидт, — «если мы хотим представить себе отношения родства индоевропейских языков в единой картине, показывающей возникновение их различий, то мы должны полностью отказаться от идеи родословного дерева. Я предложил бы вместо нее картину волны, которая распространяется концентрическими кругами, постепенно удаляясь от срединной точки и по мере этого затихая» [Schmidt, 1872, 27].

Это явление, возникшее, как мы видим, в столь специфической сфере, как язык, в этой сфере и обнаруживает постоянно, и все более, свою важную роль для исследователей. Мы здесь строим свою картину Философии — Семиотики — Авангарда по этому принципу. Т. е. рассматриваем сначала только «Творчество ("Внутреннего человека") и Семиотику», затем только «Философию ("Философскую интуицию "Внутреннего человека") и Искусство», и наконец, «Философию и Авангард "Внутреннего человека"».

(Нужно заметить, что картина «Теории волн» И. Шмидта через 70 лет была в более грубой и упрощенной форме изложена еще раз, без упоминания источника, Л. Витгенштейном под названием «Теории семейных» (или: «фамильных» сходств»).

Итак, соотношение называемых нами (в этом очерке) разделов мы должны представлять себе как «перекрещивания и перекрывания» областей, как «Теорию волн», но не просто «Теорию волн», а «Теорию волн Иоганна Шмидта». В современном виде она лучше всего формализуется так называемыми «диаграммами Венна». Но, конечно, мы не ставим здесь своей целью формализовать ее, а просто использовать как принцип композиции.

I. Семиотика «Внутреннего человека». Семиотика и Авангард

Подзаголовок нашей первой части будет состоять из разъяснения трех слов-терминов: «Семиотика», «И», «Авангард» предыдущей (общей) части.

Каждое из них послужит началом небольшого раздела. Первый раздел называется «И».

1. «И»

В текстах Авангарда читатель столкнется еще и не с такими странностями. Но как раз данная — не странность, а нечто уже освященное шестисотлетней традицией. Наш первый автор, Августин (Аврелий Августин, Блаженный Августин, св. Августин; 354–430), в одном из своих творений («Об учителе», гл. V): «Назови-ка мне теперь несколько любимых союзов. — "И, а, но, же". А не кажется ли тебе все то, что ты назвал, именами? — Никоим образом. — По крайней мере правильно ли, по-твоему, я выразился, когда сказал: Все то, что ты назвал именами?»... Августин продолжает свой диалог с учеником-сыном, и это уже подлинное начало семиотики, слова, о

которых люди, пользующиеся словами, даже не подозревают, что это полноценные слова, например — союз «И».

Спиноза (1632–1677) в своем «Кратком очерке древнееврейского языка», оставшемся, в сущности, до недавнего времени научно не прочитанным, говорит: «В латинском языке речь разделяется на восемь частей — четыре изменяющиеся (имя [существительное], прилагательное, местоимение, глагол) и четыре неизменяющиеся (наречие, предлог, союз, междометие). Но в еврейском, если исключить междометия, союзы и одну-две частицы, все слова имеют значение и свойства имени. Как раз потому, что грамматисты не поняли этого, они усмотрели много неправильностей во вполне правильных явлениях языка и упустили многое, что необходимо для понимания и употребления еврейского языка». (Спиноза имеет в виду классический библейский еврейский язык.)

В еврейском, продолжает он, шесть видов имен: 1) имя существительное, разделяющееся, как известно, на имя собственное и нарицательное, 2) имя прилагательное, 3) имя относительное, или предлог, 4) причастие, 5) инфинитив, 6) наречие. В главе X, «О предлоге и наречии», он говорит: «Многие сочтут абсурдным, что предлог может быть именем относительным: хотя он и не выражает несколько отношений зараз, но может быть предлогом в единственном или во множественном числе». И т. д. [Spinoza. Abrégé de Grammaire hébraïque, Paris, J. Vrin, 1968, 65–67; 107].

Наше рассуждение о союзе «И» в индоевропейских языках может прямо продолжить это понимание.

В живом русском языке союз «И» является, по сущности, союзом и предлогом одновременно. Не случайно разные соавторы спорят за право называть свои имена в том, а не в ином порядке — *Иванов и Петров* или *Петров и Иванов*, так как названный вторым воспринимается как второй по положению, по существу, как англ. «least» вместо англ. «last». В русском языке такой союз «И» имеет особые разговорные варианты, напр., *Пришли Петя и Ваня — Пришел Петя с Ваней — Пришли Петя с Ваней.* И это — древнейшее индоевропейское противопоставление. Во французской народной речи до сих пор можно сказать (предположим, говорит женщина): « *Moi et mon mari*, *Moi et Charles — Nous deux Charles*», «Мы вдвоем с Шарлем», «*Moi et mon mari*», «Мы с мужем».

Поскольку русское «и» в одном из своих древнейших видов аналогично литовскому *ė* (произносится как долгое «э» с протяжной интонацией), то можно сопоставить их и по значению. В таком случае в литовском мы находим такой союз в роли второстепенного, присоединенного члена (недаром русские авторы спорят: Иванов и Петров или Петров и Иванов): *!Duõ* (*duok*) *gi ẽviena!* » «Дай хотя бы одну!», «Хотя бы и одну!»

Таким образом, в нашем заголовке «Семиотика» перед «И» означает нечто более главное, а «Авангард» после «И» — все же нечто менее главное, второе по значению.

2. «Семиотика внутреннего»

Семиотика — это если и не наука, то, во всяком случае, «дисциплина», «научная дисциплина». Значение самого термина «семиотика» мы считаем давно известным и понятным. Важнее оттенить здесь значение слова «внутреннее».

Начиная 35 лет тому назад свою собственную семиотику [Степанов, 1971; 1998], пишущий это уже знал, что рано или поздно придет к Семиотике «Внутреннего», — что теперь и стало его подзаголовком.

Правда, тогда семиотика была еще очень широка и в ней многое отвлекало. Конечно, уже с самого начала семиотика была Семиотикой Живого — не семиотикой

вещей или событий. Но и Живое слишком широко, мы начинали с гениальных идей Якоба Икскюля о «Внутреннем и Внешнем мире животных» [Jacob von Uexküll «Umwelt und Innenwelt der Tiere», Berlin, 1909]; и это самый центр проблемы. В некотором роде «отвлекает» и гениальный Пирс, впрочем, все еще плохо понятый.

Потребовались катаклизмы «внешней» русской жизни, чтобы вернуться к беспокойному «внутреннему» человеку. И оказалось, что он нас давно ждет. Все вспомнили фразу Боссюэ (1627–1704), оратора и философа: «Saint Augustin était intérieur» (J.-B. Bossuet) «Блаженный Августин был «внутренним» (в «Письмах о квиетизме, разд. 10) (цитируем по словарю Литтре [Littré, abrégé par A. Baujean, Paris, 1958. P. 632]; в тексте самого Боссюэ мы этой фразы не нашли, хотя сходная по смыслу есть, только без имени Августина — речь идет о «внутренних путях» философского размышления, les voies intérieures; впрочем, нам было доступно для сверки лишь брюссельское издание Боссюэ 1698 г. «Relation sur le quiétisme». Section IX, p. 145).

Во французском языке выражение «внутренний человек» входит во все большие толковые словари: «L'homme intérieur — l'homme spirituel par opposition a l'homme charnel» — «Внутренний человек — духовный в противопоставлении плотскому человеку». Также в русский словарь Владимира Даля: «Внутренний человек — духовный, не плотский, душа и дух». В нашей книге мы вернулись с самого начала к Блаженному Августину (в русских изданиях он теперь чаще именуется как Августин Аврелий, см. здесь наш разд. I).

Наиболее древнее упоминание об идее семиотики вообще приписывается греческим стоикам и обнаруживается у Секста Эмпирика (Против логиков II, 11, 2-я половина I в. н. э.). Но, по-видимому, самое древнее употребление этого слова как термина отражено (т. е. мы предполагаем именно отражение уже существующего, а не абсолютно первое употребление) у философа-неоплатоника Порфирия из Тира (Porphyrius Tyrius) (232–301/304) в его трактате «О воздержании от употребления в пищу (или: от поедания) живых существ» [Porphyrius, 1767] (De Abst. 2. 49). «Подлинно семиотический философ», «семиотический, семиотикос» значит «внимательный к знакам, которые подает природа», «наблюдатель таких знаков». Но присмотревшись внимательнее к контексту, мы найдем здесь много поучительного для семиотики наших дней: «С полным основанием [говорят]: философ — это тот, кто превыше всего служитель Бога [и] воздерживается от всякого употребления в пищу одушевленных существ, кто один на один с Богом стремится к нему без [надоедливого] вмешательства посредников; он осторожный познаватель необходимых установлений [предопределений] Природы, из многих [прочих] подлинно семиотический философ, схватывающий явления Природы, и благоразумный, и скромный, и умеренный, и способствующий своему здоровью со всех сторон...» и т. д. Я пользуюсь здесь изд. Я. Рейского [Reiskii, 1767] с параллельным латинским (очевидно, традиционно параллельным) текстом. Интересно, что в нем против выделенных нами слов о «семиотическом философе» мы не находим никакого подобного термина (а это свидетельствует, что последний существовал только в греческой традиции), но зато находим примечательный описательный перевод: «estque cautus & signa futurorum percipit» — «он и осторожен, и замечает знаки будущего» (указ. изд. С. 191). Смысл «знаки, подаваемые природой» не должен нас удивлять: все производные от термина sēmeion «знак», уже в греческой древности имели также значение «симптомы», внешние знаки внутренних процессов (особенно болезненных). Но почему «будущего»? Вот что требует истолкования.

Сразу приходит на ум наиболее (с современной точки зрения) простое: именно будущее скрыто от глаз и может быть толкуемо только через его «знаки». Но нет: во всей Античности мы находим этот термин также в значении «след — знак прошлого» и в значении «знаки происходящего сейчас, настоящего». Тогда почему же «будущее»?

Вспомним еще раз контекст: речь идет не просто о «наблюдателе» природы, но о наблюдателе-мудреце. Неожиданная помощь приходит от Пушкина («Песнь о вещем Олеге»):

Из темного леса навстречу ему
Идет вдохновенный кудесник,
Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник...

Словосочетание «заветов грядущего вестник» для русского языка тоже довольно странное — «заветы будущего», «заветы, идущие от того, чего еще нет». Но это и есть признак настоящего «мудреца-философа» — умение толковать будущее по внешним, опережающим признакам. Вот что значит «быть подлинно семиотическим философом» для Порфирия. Но это же существенно и для семиотики наших дней.

Таким образом, семиотика и родилась не просто как «учение о знаках», а как семиотика «внутреннего».

Если Авангард — это и есть атмосфера исканий внутреннего человека, то Семиотика — нечто изученное ранее, что внутренний человек пытается уяснить в самом себе, начиная свои искания. Но они счастливо сочетаются, то есть семиотика — это учение о вечных истинах, о знаках вообще, можно сказать — «о знаках вечности», и одновременно — о том, как они ежечасно, непрерывно открываются внутри каждого отдельного человека, а значит, и нас самих, пишущих авторов, сегодня. И «календарная дата» этого «сегодня» должна быть тут же проставлена.

Если про истины геометрии нельзя выразиться таким, скажем, образом: «Сумма углов треугольника равна двум прямым — сегодня, 1 декабря 2005 года», то про открытие этой истины геометрии вполне можно выразиться именно так, с календарной датой. Более того, в семиотике это и составляет ее суть: с одной стороны — вечную, «законополагающую» семиотику вне времени, как учение о знаках, с другой стороны — историческую семиотику, учение об открытиях, которые человек делает ежечасно, в том числе и сегодня, 1 декабря 2005 г., — но это и есть Авангард в искусстве. Это сочетание — выраженное в разных авторских формулировках — лейтмотив нашей книги.

В данном очерке, мы начинаем его с даты эпохальной, открывшей — гением Бергсона — вечную истину «внутреннего человека», «Материю и Память». Ее «календарная дата» — последние годы XIX века и первые десятилетия века XX.

II. Философия. Философская интуиция ищущего — «Внутреннего человека»

1. Вводные замечания

Конечно, было бы нелепой претензией подумать, что мы можем говорить о «Философии сегодня» как о чем-то общем или даже об «Интуитивистской философии» (хотя, как известно, интуитивистская математика существует). Но говорить в ограниченных рамках нашего заголовка уже можно. Более того, удобно и начать с речи Анри

Бергсона «Философская интуиция», произнесенной на философском конгрессе в Болонье в 1911 г. и тут же переведенной в России (знаменитые сборники «Новые идеи в философии». Сборник первый. 1912 г. Под ред. Н.О. Лосского и Э.Л. Радлова). В советское («совковое») время было принято «достижения» данного, такого-то, года сравнивать с тем, что было в 1913 г., последним годом перед Первой мировой войной. «Сравнивая» в данном случае мы видим, что ничего особенного, вообще ничего в советское время в этой линии не произошло. Но тот факт, что тема заново возникла в нашем сего дня рассуждении об Авангарде, — это «уже факт».

Далеко не случайно приходятся на одно и то же время начало и, можно сказать, «взрыв кубизма» в искусстве — Пикассо выставляет свою картину «Авиньонские барышни» («Les demoiselles d'Avignon») и такой же взрыв религиозной энергии в христианстве — очерк С. Булгакова против Пикассо «Труп искусства» (1914 г.), и в то же время, и почти в тех же словах, у Н.А. Бердяева («Кризис искусства», 1917 г.) (см. подробнее ниже).

Более спокойно — но зато с каким замедлением! — совершается тот же процесс в философии: вышла книга А.В. Родина «Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля» (М., «Наука», 2003 г.), где автор сопоставляет (и убедительно противопоставляет) «историю философии математики» и «прогрессистскую историю математики». Это противопоставление в значительной степени подобно семиотике «законоустанавливающей» и семиотике «исторической», а в известной мере — и «авангардной» («прогрессистской»).

Без хорошей философии тут не обойтись. Интересно, что композиция упомянутой речи Бергсона здесь строится так же, как наши рассуждения о «двух семиотиках». Рассмотрев несколько исторических примеров истории философии — Сократа, Спинозы и, особенно и детальнейшим образом, Беркли, Бергсон делает вывод:

«На самом деле философия не есть вовсе синтез частных наук. И если она часто становится на почву науки, если иногда она охватывает в более простом видении те предметы, которыми занимается наука, то достигает она этого не тем, что поднимает результаты науки до более высокой степени общности. Не было бы места для двух способов познавания — для философии и для науки, — если бы опыт не раскрывался перед нами с двух различных аспектов: с одной стороны, под видом фактов, которые располагаются друг подле друга, которые повторяются с большим приближением, которые измеряются, которые, наконец, развертываются в форме раздельного множества и пространственности, а с другой — под видом взаимопроникновения, являющегося чистой длительностью, не поддающейся закону и мере. В обоих случаях опыт означает сознание; но в первом случае сознание распространяется вовне, оно становится внешним по отношению к самому себе ровно постольку, поскольку оно замечает вещи внешними друг относительно друга; во втором же — оно входит в себя, находит и углубляет себя (здесь возникает другая тема философии Бергсона, к которой мы тотчас обратимся, — «Материя и Память». — *Ю. С.*). Погружаясь, таким образом, в собственную глубину, проникает ли оно дальше вовнутрь материи, жизни, вообще действительности? В этом можно было бы сомневаться, если бы сознание присоединялось к материи как нечто случайное. <...> Но ведь нет! Материя и жизнь, наполняющие мир, находятся и в нас; мы чувствуем силы, обнаруживающиеся во всех наших вещах и в нас; какова бы ни была интимная сущность того, что есть, и того, что делается, мы причастны этой сущности. Опустимся вовнутрь самих себя, чем глубже будет расположена та точка, которой мы коснемся, тем сильнее будет давление и порыв, которое выпрет нас наверх. Философская интуиция есть это прикосновение, философия есть этот порыв.

Выведенные наружу импульсом, который приходит из глубины, мы достигнем науки по мере того, как наша мысль станет разбрасываться и расширяться. Философия поэтому должна отливаться по форме науки.

Мнимо-интуитивная идея, которая не сумела бы путем последовательных делений охватить наблюдаемых вовне фактов и законов, служащих науке для связывания этих фактов между собою, идея, которая не оказалась бы способной внести даже поправки в некоторые обобщения и исправить некоторые наблюдения, была бы чистой фантазией; она не имела бы ничего общего с интуицией. Но, с другой стороны, надо помнить, что идея <...> не получена вовсе путем объединения внешнего опыта; ведь философ не пришел к единству, а вышел из него» [«Философская интуиция». Указ. соч. С. 22–24].

«Чтобы достигнуть этой интуиции, вовсе не необходимо покинуть сферу чувств и сознания. Ошибка Канта заключалась в том, что он полагал это. После того как он доказал путем бесспорных и окончательных аргументов, что никакое диалектическое усилие не способно ввести нас в потусторонний (в современном русском переводе вместо слова «потусторонний» [мир], слишком похожего на «загробный», следовало бы сказать как-то иначе, может быть, «поверх обыденного» [трансцендентный и трансцендентальный одновременно] и т. п. — *Ю. С.*) мир и что действенная метафизика может быть лишь интуитивной метафизикой, он прибавляет, что нам не хватает этой интуиции и что такая метафизика невозможна. Она была бы, действительно, невозможной, если бы не существовало другого времени и другого измерения, чем те, которые заметил Кант и с которыми мы вообще имеем дело; ведь речь не может идти о том, чтобы стать вне времени и замечать нечто иное, чем изменение. Но время, в котором мы естественно находимся, изменение, наблюдаемое нами обыкновенно, представляют собой время и изменение, пульверизованные нашими чувствами и сознанием в целях облегчения нашего воздействия на вещи. Уничтожим их работу, вернем наше восприятие к его источникам, и мы будем иметь перед собой познание нового рода, для приобретения которого нам не приходится прибегать к новым душевным способностям.

Если это познание станет общим достоянием, от этого выиграет не одно только умозрение. Наша повседневная жизнь будет этим согрета и освещена. Ведь мир, в который нас вводят обыкновенно наши чувства и наше сознание, это лишь тень себя самого, и он холоден, как смерть. Все в нем устроено для наших величайших удобств, но все расположено в настоящем, которое как бы беспрерывно возобновляется. И мы сами, искусственно сформированные по образу и подобию не менее искусственной Вселенной, мы видим себя лишь в мгновенно-настоящем, мы говорим о прошедшем, как об исчезнувшем <...>, но постараемся, наоборот, постигнуть себя такими, каковы мы в действительности, — в плотном и сверх того эластичном настоящем, которое мы можем расширять неопределенно далеко назад, все более и более отодвигая закрывающий нас от нас самих экран; постараемся постигнуть мир таким, каков он в действительности, рассматривая его не только на поверхности, не только в данный момент, но и в глубину, с его непосредственно предшествующим прошедшим, которое напирает на него и сообщает ему свой порыв.<...> То удовлетворение, которое дает искусство — и то лишь изредка — баловням природы и счастья, понятая таким образом философия даст их нам <...>. Наука обещает нам благополучие, в лучшем случае удовольствие. Но философия может дать нам радость» [«Философская интуиция». Указ. соч. С. 27–28].

Нам нет необходимости специально после Бергсона оговаривать термин «внутреннее». Бергсон и сам был «внутренним», но при этом «внутренне смелым». Когда он скончался в январе 1941 г. в оккупированном Париже, то, как отметил, Поль Валери, не было ни больших похорон, ни речей (опасались репрессий германской комендатуры, — Бергсон был евреем); но, хотя мир, казалось, мыслит все меньше, а культура все больше сводится к воспоминаниям о культуре (что видно и в нашем современном телевидении), мысль Бергсона торжествовала во всем своем величии.

«Не буду в этот момент входить в тонкости его философии, — говорил и писал Поль Валери в том же месяце, — но <...> проблема времени-длительности, памяти и развития жизни, которой он посвятил себя, изменили философскую ситуацию во Франции. В эту эпоху, когда грозная кантовская логика и критика, вооруженные мощным аппаратом контроля над понятием «познание», располагали развернутыми средствами терминологии для воздействия на само познание и даже на политику, в той мере, в какой политика может иметь контакт с философией, Анри Бергсон не был ни захвачен, ни обескуражен этой ситуацией. <...> Он сумел восстановить и реабилитировать вкус к глубинному размышлению в сфере мысли, чем не может быть чистая логика концептов, которая, впрочем, не способна и для самой себя дать безупречные определения. Подлинная ценность философии состоит в том, чтобы вернуть мысль к ней самой...» (Discours sur Bergson) [Valéry, 1957, 884] (разрядка моя. — *Ю. С.*).

Суть концепции Бергсона, с помощью которой он «вернул мысль к себе самой», состояла в следующем. «Внешнее» и «внутреннее» — мир связаны не решительным противопоставлением, разрубанием, а градуальными взаимопереходами. (Именно в этом состоит и концепция всех наших семиотик [Степанов, 1971; 1998].) В простой форме, в виде действительно градуального перечня типов, ее можно найти как таблицу в книге «Язык и Метод. К современной философии языка». М.: Языки русской культуры, 1998. С. 91). Концепцию градуального перехода можно считать частной разновидностью «Теории волн» (см. здесь выше). (Далее в данной книге здесь с. 26–27, о «Записках из подполья».)

Мы сочли наилучшим дальнейшим «введением» в нашу тему и в наши дни работу Бергсона «Материя и память». Книга написана по-французски в 1896 г. После двух диссертаций автора она открыла цикл его исследований, увенчанных в 1927 г. Нобелевской премией по литературе. Это классическая и мятежная книга. Не следует думать, что классические работы не могут быть мятежными. Франция вообще страна таких работ.

После того как Декарт положил гениальное основание Новой европейской философии, показав, что есть только два подлинно противопоставленных начала — пространство (у него «протяженность», l'étendue) и время (у него «длительность», la durée), Бергсон впервые за 250 лет исследовал это философски внутри внутреннего человека.

Представим себе простой (в нашем изложении здесь даже упрощенный) бергсоновский пример. Положим, перед нами внешний мир, какая-то часть его, воспринимаемая нами, — положим, блестящая игла. Наше восприятие ее — это именно «восприятие», перцепция (perception); мы рассматриваем ее со всех сторон, всеми органами чувств, постепенно приближая ее к нашему телу, это — «представление», связанное с ощущением, «ощущение», sensation. Градация уточняется, видоизменяется. Но вот в какой-то момент игла абсолютно сблизилась с нашим телом и наконец вонзилась в него. В этот момент «внешнее» стало «внутренним» — игла уже в нашем теле. Она и далее может углубляться в него, вызывая нарастание ощущений вплоть,

наконец, до боли. На этом этапе «градаций» наше ощущение становится, по Бергсону, «аффекцией», affection, которая может быть уже и болевым чувством.

Но одновременно с этим процессом происходит обратный и обратнонаправленный процесс: наше тело градуально воздействует на «внешнее», на «мир» вне нас и, опять-таки одновременно, на нас самих, на наше тело с его восприятиями, ощущениями, представлениями внутри.

Центральным пунктом, «точкой икс», остается тот момент, когда — в данном примере — игла вонзается в тело, хотя бы просто укалывает его. Этот момент есть момент соприкосновения «двух миров», соприкосновения «внешнего» и «внутреннего», но он «не обширный» — «не пространственный» и «не длительный» — он «limite commune», «общий им предел». « Вот почему «эта точка поверхности тела» есть порция поверхности, которая является одновременно воспринимаемой и ощущаемой»; а «наши ощущения так относятся к нашим восприятиям (перцепциям), как реальное действие нашего тела относится к нашему возможному или виртуальному действию» [Bergson «Matière et Mémoire», 1953. С. 58 — «Материя и память»].

Рассмотрев подробнейшим образом — в чем состоит содержание его книги — различные степени названных «градаций», Бергсон приходит к выводу, который уже предвидится в исходном постулате Декарта: «материя в чистом виде имеет только протяженность», «сознание в чистом виде имеет только длительность».

Но именно в силу детальнейших анализов всех «градаций» Бергсон заключает: «У нас есть теперь основание сказать, что различие тела и духа (la distinction du corps et l'esprit) должно устанавливаться на основе не пространства, а времени» [Matière et Mémoire, 1953. С. 248; — «Материя и память», указ. франц. изд.].

Приведем развернутый пример того, как Бергсон анализирует свою задачу — из гл. II («О распознавании образов. Память и мозг»; выбранный нами кусок образует часть III этой главы; стр. 83 указ. франц. изд.): «Человек проходит едва заметными градациями от воспоминаний, располагающихся вдоль времени, к движениям, которые обрисовывают действие, нарождающееся или возможное в пространстве. Повреждения в мозгу могут наносить удар по этим движениям, но не по этим воспоминаниям». Посмотрим, — говорит он, — подтверждает ли опыт эти наши положения.

Две формы памяти. — Я учу урок, и для того чтобы запомнить его наизусть, я сначала скандирую из него каждый стих, повторяя его затем несколько раз. При каждом новом чтении я достигаю прогресса: слова связываются все лучше и лучше, и, наконец, организуются как целое. В этот момент я знаю свой урок наизусть. В этом смысле говорят, что урок стал воспоминанием, что он запечатлен в моей памяти.

Теперь я хочу понять, как урок достиг того, что он «выучен на память». Тогда я представляю себе те фразы, которые я проходил раз за разом, и каждое из следовавших одно за другим прочтений возникает в моем сознании во всей своей неповторимости: я снова вижу его в тех обстоятельствах, которые его сопровождали и которые еще окружают его для меня; каждое прочтение отличается от предыдущих и последующих именно тем местом, которое это прочтение заняло во времени, короче, — каждое прочтение проходит передо мной как определенное событие моей истории. Человек тогда говорит, что эти образы — воспоминания, что они запечатлены в его памяти. Он употребляет для этого такие же слова, что и в первом случае. Но одно ли это и то же?

«Воспоминание, являющееся выученным уроком, обладает всеми признаками привычки (une habitude). Как привычка, оно приобретается повторением того же самого усилия. Как привычка, оно потребовало сначала разложения, а затем соединения в едином действии. Подобно всякому телесному упражнению оно сохраняется в

том механизме, который целиком приведен в действие начальным импульсом следующих одно за другим и занимающих одно и то же время движений.

Воспоминание же о том или ином отдельном прочтении, например втором или третьем, ни в чем не носит характера привычки. Его образ разом запечатлелся при прочтении, поскольку другие прочтения, по определению, являются иными воспоминаниями. Это похоже на какое-нибудь событие моей жизни: суть его в том, что оно несет определенную дату и, следовательно, не может повториться еще раз. Все, что последующие прочтения могли бы к нему добавить, может только изменить его неповторимую природу. Если мое усилие, посредством которого я называю этот образ, становится все более легким в силу повторения, то сам образ, рассматриваемый в самом себе, остается тем же, чем был вначале».

Память — центральный концепт всей философии Бергсона.

2. Философия в облике искусства слова

Вернемся еще раз к концепту «память», как он выражен в работе «Материя и память» [Bergson. 1953. С. 21], — а он выражен именно так, что влечет далее к теме «искусство». Но Бергсон продолжает конкретно «память» и «образ тела».

«Среди всех образов, — говорит он, — имеется один, находящийся в преимущественном положении; он воспринимается в своих глубинах, а не просто с поверхности; он является вместилищем аффектов и в то же время источником действия; именно этот особый образ я принимаю в качестве центра моего мира и в качестве физической основы моей личности» [там же. С. 63]. Таким же образом возникает т е м а и с к у с с т в а М а р с е л я П р у с т а. Иногда кажется, что обе темы сливаются в одну.

Роман Пруста начинается, как известно, так — «В поисках утраченного времени». Том I «В сторону Свана». Часть первая «Комбрэ» (начальные строчки):

«Давно уже я ложился спать рано. Бывало, едва погаснет моя свеча, а мои глаза слипаются, и так быстро, что я только успеваю сказать: "Я засыпаю", и через полчаса мысль, что пора засыпать, меня будит; я хочу отложить книгу, думая, что все еще держу ее в руках, и задуть свечу; я спал и, оказывается, не переставал думать о том, что только что прочитал, но эти мысли принимали особый оборот: мне казалось, что я сам и есть то, о чем говорится в книге — церковь, музыка струнного квартета, соперничество короля Франциска I и Карла Пятого. Я пребывал в этом еще несколько мгновений после пробуждения, происходящее со мной не мешало мне понимать свои мысли, но как бы налипало в виде чешуи мне на глаза и не давало разглядеть, что подсвечник уже не горит. Потом воображенная мною картина из книги становилась не четко различимой, как нечто, что было в прошлом существовании после метемпсихоза; сюжет книги отдалялся от меня, я уже мог по желанию входить в него или не входить, сразу же возвращалось зрение и я удивлялся, что вижу вокруг себя темноту, мягкую и приятную для глаз и еще более приятную для сознания, ему она представлялась вещью, не имеющей причины, непонятной, как именно темнота. Я начинал думать, какой это может быть час, различал свистки паровозов, они, то ближе, то дальше, как будто пение птички в лесу, очерчивали для меня объем пустого еще пространства, в котором какой-то пассажир торопится на станцию и неровная дорога под его ногами теперь навсегда впечатывается в его память, потому что она ему непривычна, потому что отделяет его от недавнего прощания, от тишины ночи и от мысли о скором удовольствии возвращения.

Я прижимался щекой к приятной щеке подушки, мягкой и нежной, как щеки нашего детства. Я чиркал спичкой, чтобы рассмотреть часы. Скоро полночь. Скоро

наступит минута, когда больной, которому пришлось срочно выехать из дома и заночевать в незнакомой гостинице, когда этот больной, схваченный приступом, позволяет себе порадоваться: он увидел полоску рассвета под щелкой двери. Какое счастье, утро! Скоро закопошатся слуги, он сможет звякнуть в колокольчик, к нему придут с помощью. Надежда получить облегчение в своих страданиях дает ему терпение страдать. Он уже слышит шаги. Они приближаются, потом удаляются снова. Полоска под дверью исчезает. Это все еще полночь, газ погасили, последняя прислуга ушла домой, он теперь останется один со своими страданиями на всю ночь...» [Ed. Pléiade, 1954, I. P. 3. Перевод наш. — *Ю. С.*]. Воспоминания пишущего возвращаются к нему непрерывным потоком. Знаменитый роман начался...

Но если с этой отправной точки начинается художественное развитие великого художника Марселя Пруста (1871–1922) то одновременно это и плавное, лишенное резких порывов начало Авангарда и Абстракции. (Этот раздел представлен в нашей книге здесь.)

Сейчас лишь напомним, что Пруст как художник и человек идеально отвечал главному тезису Бергсона (последний прямо выведен в романе «В поисках утраченного времени» под именем профессора Берготта, к которому, как полагают, присоединены еще черты Анатоля Франса). Говоря о таких художниках-писателях, Бергсон писал: «Когда они смотрят на вещь, они видят ее не для себя, а ради нее самой. Они воспринимают не для того, чтобы действовать, они воспринимают, чтобы воспринимать, только ради удовольствия» («Материя и движущееся») [Bergson, 1946, P. 149]. Подчеркнем еще раз, что здесь перед нами пока еще спокойное течение Авангарда — а его перелом, динамика, а моментами и пароксизм, еще впереди.

III. Авангард «Внутреннего человека»

1. Вводные замечания наши и критиков

Впрочем, названный выше момент наступил довольно скоро. Сопоставим две даты. В 1906 г. у Пруста возникает первый замысел романа «В поисках утраченного времени», при этом Андре Жид при первой заявке Пруста отказывается его публиковать как «литературу дилетантскую», не отвечающую строгому понятию «литература», а Пабло Пикассо в 1907 г. публикует свою знаменитую картину «Авиньонские барышни», ознаменовавшую утверждение кубизма. Относительно картины Пикассо, вызвавшей художественный скандал, в то время не приходится говорить о «строгом понятии искусства», это расцвет Авангарда.

Тут, конечно, необходимо сделать отступление о терминах. Что мы понимаем под «авангардом»?

Как явление искусства, в данный момент (какой-либо «данный» момент) противопоставленное «общепринятому», «всеми принятому», «академизму», «традиции» и т. д., «авангард» есть всегда, в любую эпоху.

Знаменитые деятели балета Серж Лифарь и С.П. Дягилев находили его у итальянцев XVI в. (Дягилев ведет молодого эмигранта Лифаря по Милану): «Мы начали с осмотра фресок Бернардино Луини (1480–1532), которого я уже успел полюбить... В следующей зале громадное впечатление произвела на меня страшная картина мертвого Христа, снятого с креста. — "Сергей Павлович, что это такое?.. но ведь это же

совсем современный реализм? Ведь это совершенно мертвый Христос, который никогда не воскреснет. Неужели Мантенья был атеистом? " ...Новое удивление перед купальщицами, Б. Луини и новое восклицание: "Как, неужели и это Италия XVI века? Да ведь это Пикассо, самый настоящий Пикассо!"...» [Лифарь, 1994. С. 52–53].

Автор известного словаря В.Г. Власов [1995–1996] находит кубизм в Италии у Л. Камбьязо (1560) и Дж. Брачелли (1624), — что несомненно. Но, конечно, там нет современного Авангардизма. Точно так же «символизм» есть естественное стремление самых разных поэтов и философов разных эпох к явлению, опирающемуся на «символ». Но «Символизм» как определенное течение в литературе и искусстве связан с некоторым временным периодом в Европе, это эпоха в периодизации художественной жизни.

Под Авангардом мы будем понимать прежде всего период европейской культурной жизни, в общем — с середины XIX в.; «авангардом характеризуется не только время, но, самое главное, культурные явления»; Авангард не есть «чистая хронология», а стиль, тип культурной жизни.

Уже из определений «кубизма», «символизма» и т. д. видно, что понимание художественной жизни и ее периодизация — процесс двусторонний, он охватывает как художников-творцов, так и их историков и исследователей. Мы войдем в современный, динамический Авангард в эпоху его «разгара» в России (следовательно, сначала через его исследователей). Два автора — далеко не «художники» — запечатлели его своими идеями — Сергий Булгаков и Н.А. Бердяев.

Сергий Булгаков, статья «Труп красоты (По поводу картин Пикассо)» (1914 г., первая публикация — 1915 г.):

Вы прошли (в галерее С.И. Щукина) залы сверкающего красками дня... «когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо, вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса. Покрывало дня, с его упоительной пестротою и красочностью, отлетает, вас объемлет ночь, страшная, безличная, в которой обступают немые и злые призраки, какие-то тени. Это — удушение могилы...» [Булгаков, 1993. С. 528].

Почти в тех же выражениях Н.А. Бердяев: «Когда входишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса. То, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой». В предшествующей комнате «был чарующий Гоген... после золотого сна Гогена просыпаешься в комнате Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни...» [Бердяев, 1918. С. 29] (в его брошюре «Кризис искусства. Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г.»).

Но все же оба русских автора смотрят на кубизм Пикассо различно. Булгаков весь в русском, «в русских думах и чувствах» — в русской жизни, русской литературе, русском религиозном мире. Здесь и «Портрет» Гоголя, и «Бесы» Достоевского, и его «Записки из подполья», и Свидригайлов, и Ставрогин («Ставрогин мог бы писать картины в духе Пикассо»), и даже «Демон» Лермонтова.

Но искусство Пикассо Булгаков видит, на наш взгляд, глубоко неверно, он находит здесь «преодоление плоти путем тонкого спиритуалистического и глубоко нехристианского аскетизма, который по метафизическому существу своему приближается к демоническому гнушению телом (гнушается телом. — *Ю. С.*), как легко понять, становится убийственным для изобразительного искусства, живущего влюбленностью в душу мира и святость его плоти» (с. 541). И он заключает: «Метафизически это так и есть <...> . Пикассо — большой художник, ибо ему ведомы

ритмы красоты и явлен ее лик. Он видит ее пакостно, рисует ее клеветнически (διάβολος, Диавол, и есть клеветник), как гнусную карикатуру, но рисует именно этот, подлинный лик красоты, который он видит, — эта-то подлинность видения и спасает его как художника, но она же делает его таким соблазнительным и страшным»; это «страшная антиномия творчества Пикассо» (с. 538).

Можно даже сказать, что Булгаков трактует Пикассо психологически верно, но лишь как художника, как индивида. Надиндивидное движение искусства как целого осталось ему неуловимо.

Напротив, этим силен и верен Бердяев. Он не стремится сравнить мир Пикассо с «плотным» миром искусства: «То, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой»; «Совершается как бы таинственное распластование космоса. Пикассо — гениальный выразитель разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира»; «Пикассо предшествовал Сезанн». «В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира, распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо-художнику после срывания всех покровов, — призрачный, а не реальный» (с. 32).

Бердяев высказывает и важные вполне конкретные наблюдения. «Возможен кубизм и в философии — настоящим кубистом является Б.В. Яковенко» (с. 32); «А. Белый может быть назван кубистом в литературе» («Петербург») (с. 41). Касаясь живописи и музыки М.-К. Чюрлениса, он считает их примером того, как синтетические стремления вообще могут действовать разрушительно на искусство. Однако их гениальные начала он видит в музыке Вагнера, Скрябина, а также в поэзии Малларме. Этому он противопоставляет (не в плане отрицания) аналитические стремления в современном искусстве, более всего в живописи — футуризм, кубизм «гениального Пикассо».

2. Еще раз — некоторые любимые мотивы Авангарда. «Переодевания»

Человек современного мира, «Внутренний человек», — будь то художник, поэт или их исследователь и философ, — вполне живет лишь в ментальном мире.

Более детально черты Авангарда прослежены во всех разделах нашей книги здесь. Завершая этот краткий отрезок, укажем лишь на еще одну, обычно не замечаемую. И это, следуя наблюдениям Н.А. Бердяева, — черта «самой жизни». Мы, со своей стороны, находим ее, даже при всех «аналитических» устремлениях, в постоянном «синтетическом» общении. Его трудно терминологически определить, но легко подметить — один художник изображает другого.

Сам прием такого рода давно известен из итальянского слова pasticcio (букв. — «стряпня, мазня»): в музыке — опера, скомпонованная из ранее написанных опер; то, что в изобразительном искусстве стало называться французским словом collage (букв. — «наклейка»), наклеивание на основу материала другой фактуры или другого цвета. Во Франции в конце XIX в. pastiche стал обозначать или карикатуру, или литературный прием имитации, художественного подражания «под кого-либо» (в театральном быту «постижер» означает специалиста по парикам). В русском языке само выражение «делать под кого» под блестящей рукой Маяковского стало названием пародии («делайте под себя»).

Тонким мастером «пастиша» был М. Пруст. В 1913 г. он собрал целую книгу своих работ «Pastiches et Mélanges» («Пастиши и смесь»). Поскольку в своем тексте

здесь мы уже поставили роман Пруста «В поисках утраченного времени» в связь с авангардом, то укажем, что его роман наполнен «пастишами» (продолжаем тот же том русского издания).

Вот, в первом романе цикла, «В сторону Свана» (I, 93) (цит. по изданию «Pléiade», римская цифра — том, арабская — стр.), приятель Марселя Блок (франц. Bloch) знакомит его с произведениями писателя, которым все зачитываются, — с Берготтом (мы уже знаем, что это Анатоль Франс в некоем соединении с Бергсоном): «В первые дни, как бывает с новой мелодией, по которой мы скоро будем сходить с ума, но которую пока еще толком не различаем, мне еще не открылось в его стиле то, что позже я буду бесконечно любить. Я уже не мог оторваться от его романа, но думал, что меня притягивает только сюжет, как бывает в первые дни любви — мы встречаем женщину на собрании, на каком-нибудь вечере, куда, как мы думаем, по этому делу мы и пришли. Потом я стал замечать редкие выражения, почти архаизмы, которые мой автор любил употреблять в скрытом потоке гармонии, во внутренней прелюдии, где возникал его стиль. В эти моменты он начинал говорить так: "тщетные мечты о жизни", "неистощимый поток красивых видимостей", "бесплодная и сладостная потуга понять и полюбить", "волнующие статуи, которые навек запечатлели почтенный и очаровательный фасад наших соборов"... Он выражал этим целую философию, новую для меня, в новых чудесных образах, которые, казалось, как раз и вызывают слышимые нами звуки арфы и придают им своим аккомпанементом новый, возвышенный смысл».

В другом месте (во второй части того же первого тома «Под сенью девушек в цвету», I, 652) он вспоминает о подлинной писательнице Мадам де Севинье (1626–1696) и рядом о вымышленных им самим мемуарах некоей Мадам де Босержан («Mémoires de Madame de Beausergent»); этот пастиш Пруста развертывается на нескольких страницах (I, 735 и след.) в подражание мемуарному стилю XVII в.

Еще в другом месте (I, 741) Марсель продолжает описывать характер своего молодого знакомого Блока (франц. Bloch). Тот, не уверенный в светских тонкостях, и даже в отношении к своей собственной фамилии (имя Bloch указывает на еврейское происхождение), как раз то и дело нарушает мелкие тонкости, например произносит новое модное английское слово лифт (lift) как «лайфт», и, желая поправить впечатление о себе, запутывает его еще больше. Весь кусок выдержан в тоне, навеянном мемуарами Мадам де Босержан, и Пруст, уже от себя, продолжает здесь в том же ключе: «Поскольку то, что называется на довольно плохом французском словами "он недостаточно воспитан", как раз и было недостатком его воспитания, то этого недостатка он не замечал и тем более не замечал, что это может шокировать других».

Здесь Пруст продолжает свой текст уже совершенно в духе XVII в., отметим его сначала в подлиннике: Dans l'humanité, la fréquence des vertus identiques pour tous n'est pas plus merveilleuse que la muliplicité des défauts particuliers a chacun — «В обществе количество добродетелей, которые одни и те же у всех, вовсе не более примечательно, чем количество недостатков, которые присущи каждому в отдельности». Что-нибудь похожее мы можем найти в подлинном тексте XVII века у Ларошфуко: «В повседневной жизни наши недостатки порою кажутся более привлекательными, чем наши достоинства» (сравним «Максимы и моральные размышления» № 90 [Ларошфуко, 1959. С. 19]).

Эти особенности прустовского стиля справедливо рассматриваются в плане психологии искусства — так, например, в психологически тонкой книге под редакцией А.Д. Михайлова [Пруст, 1999. С. 17–18]: «Для Пруста искусство, творчество — боговдохновенно, хотя так просто и прямолинейно им это не выражено. Он отстаивает

способность, если не обязанность, художника в момент создания перерождаться, становиться иным существом, как бы живущим по своим собственным законам. Так, например, он замечает: "...книга — это порождение иного Я, нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках". ...Поэтому искусство в момент своего рождения иррационально; творческий акт полон таинственности и таинств, он неподвластен логике и вообще чужд каких бы то ни было узаконений». Все это было сказано по отношению к главному, после «Утраченного времени», произведению Пруста — книге «Против Сент-Бева», в которой Пруст, наполняя книгу литературными и философскими отступлениями, пастишами, собственными художественными переживаниями, уже работает как художник-творец и как литературовед-исследователь, то есть создает тот реальный (хотя и не «кубистический») Авангард, который мы считаем и для себя современным Авангардом.

В этой прустовской программе мы усилим лишь одну важную для нас линию — ее особый «авангардизм». Прусту было не только важно «пастишировать», как тот или иной автор, он нуждался во множественности пастишей, ему была необходима постоянная перекличка и перетасовка, перемножение их со своей собственной точки зрения. По-видимому, он и сам ощущал это именно так, поскольку так читается названная выше книга «Против Сент-Бева» (1919) [Пруст, 1999].

Я же думаю, что это начало того процесса, который к концу века привел к явлению интертекстуальности. Целесообразно различать «интертекстуальность» как создание текста, именно текста, состоящего из слов (об этом ниже), и интертекстуальность как литературный процесс, как жизнь искусства, по Прусту — «пастиширование». Это в Авангарде явление более раннее, это «переодевания и маски».

Великим мастером переодеваний и масок в русской лирике был Валерий Брюсов. В сущности, он осуществил этим свой собственный девиз:

Являй смелей, являй победней
Свою стообразную суть!

В своих циклах «Любимцу веков» и «Правда вечная кумиров» он говорит от имени персонажей различных эпох и народов: ассирийского царя Ассаргадона, египетского жреца Изиды, Моисея, Дон Жуана, Ахиллеса, Одиссея, Клеопатры, Энея, безымянного раба в каменоломне, — отмечает Н.А. Трифонов, и продолжает: «Заметим, что театральность Брюсова в жизни и поэзии не была чем-то идущим в разрез с общим стилем жизни и искусства той среды, в которой он вращался, с которой был связан. Театральная игра, декоративность, маскарадная карнавальность были характерными чертами искусства и литературно-художественного быта эпохи модерна. Назовем для примера хотя бы поэзию Михаила Кузмина, усиленно пользовавшегося костюмами театрального гардероба разных веков; стилизованные постановки Мейерхольда — да и его же журнал «Любовь к трем апельсинам», издаваемый от имени гофмановского доктора Дапертутто; шуточные «игры» Ремизова вроде его «Обезьяньей великой вольной платы» и т. п.» [Трифонов, 1985. С. 499–501]

Сам Брюсов подчеркивает: «В каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма» [Брюсов, VI. С. 399].

Знаток творчества и жизни Брюсова Д.Е. Максимов считал, что и личная жизнь этого поэта превращалась, по его замыслу, в экспериментальную сценическую площадку [Максимов, 1969. С. 58]. Я склонен думать, что и сближение Брюсова с большевиками на фоне происходящей революции было еще одним его экспериментом.

Традиция, укрепленная В.Я. Брюсовым в предреволюционное время, проступает еще у Ахматовой в «Поэме без героя», но уже не в реальном, а в подчеркнуто ментальном плане ("мире"). "Часть первая. Девятьсот тринадцатый год", глава первая: <...> "Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени тринадцатого года под видом ряженых. <...>

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном;
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим Дианам
Твердо выученный урок.
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок".

А несколькими строчками выше автор говорит:

«И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дожей —
Это рядом... Но маски в прихожей
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить»...

После многочисленных масок Брюсова и сборника «Снежная маска» Блока (1907 г.) это, пожалуй, последнее «примеривание» маски поэтом к самому себе в русской литературе. В поэзии наших дней, как мы видели выше, функцию «надевания маски» начинает выполнять «надевание текста» на текст («интертекстуальность»).

Во все времена образы искусства имеют особое существование — «срединное», не чисто номинальное и не чисто реальное. Но с началом эпохи авангарда и здесь происходит перелом. Им я склонен датировать и начало самой эпохи. Я нахожу это, например, в одном эпизоде в жизни Достоевского. При выходе из квартиры, по-видимому, на плохо освещенной лестнице, ему встретился какой-то человек, сказавший, что он направляется к Федору Михайловичу Достоевскому и что его фамилия Берг. «Я Берг, Берг!» — твердил он, видя, что Достоевский его не понимает. Достоевскому же представилось, что это Берг из «Войны и мира». Когда недоразумение разъяснилось, г-н Ф.Н. Берг остался смертельно обиженным [Достоевская, 1925. С. 320]. За этим анекдотическим случаем стоит нечто более общее: виртуальный мир произведения искусства и реальный мир людей, рассуждающих об искусстве, а в какой-то степени и существующих в этом виртуальном мире, начинают сливаться, образуя единый ментальный мир. Существование переносится из реально-материального в виртуальный номинальный мир.

В российской действительности стилизация в Авангарде у Ю. Анненкова отмечена А.В. Толстым [2003, с иллюстрациями]: «Вопрос: к какому стилевому направле-

нию причастен Юрий Анненков, — занимал уже его современников... Возникает образ художника, увлеченного современной ему эпохой и легко оперирующего различными художественными приемами ради передачи «пульса времени» в своих работах разной жанровой и видовой принадлежности. ...Анненков даже среди своих современников-универсалов выделяется широтой творческих возможностей... В его лице мы одновременно имеем дело с художником (графиком, иллюстратором, карикатуристом, живописцем, сценографом) и с писателем (поэтом, прозаиком, мемуаристом, эссеистом, критиком). ... Это творец не с одним, а с несколькими «лицами» (не случайно он прятал некоторые из них под маску псевдонима, не чурался мистификаций — таинственный литератор Борис Тимирязев, бесшабашный и злой карикатурист Шарый и т. д.)» (указ. соч. С. 322).

Всем известны ставшие классическими иллюстрации Ю. Анненкова к поэме Блока «Двенадцать», которые Блок назвал «параллельным графическим текстом, рисованным близнецом» своих стихов. А.В. Толстой детально перечисляет такие работы Анненкова, как грандиозные декорации к массовому действу «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади, переименованной в площадь Урицкого, в ноябре 1920 г. В действе участвовало несколько тысяч статистов, по существу, творилась новая школа (среди режиссеров — Н. Евреинов, А. Кугель и Н. Петров, которого только что снова вспомнили в связи с юбилеем его замечательного фильма «Петр I», первая серия, также с тысячами участников массовых сцен). «Декорации Анненкова представляли собой кубизированные объемы, изображавшие, с одной стороны, красный промышленный город с фабрикой (аллегория наступления нового строя), а с другой — нечто среднее между античным театром и античным же храмом — естественно, с белыми *стенами* и колоннадами (аллегория старого режима). В ходе действа массовка переходила из красной части по перекинутому через проем арки Главного штаба мостку и наводняла часть белую... Символика объемов и цветов эксплуатировалась художником весьма целенаправленно, а кубизированный неоклассицизм служил ясным символом отжившей эпохи» [Толстой, 2003, 325].

(В 2004 г. Юрий Любимов в своем знаменитом «Театре на Таганке» в Москве поставил новый авангардный спектакль, где все в гармонии и стиле — текст, сценография, афиша; на афише красная половина «Идите и остановите», черная половина «Прогресс», — памяти и присутствию с нами великих репрессированных — «обэриутов».)

Анненков экспериментировал и с конструктивистским коллажем (напр., «Амьенский собор», 1919 г., в музее барона Тиссен-Борнемисса в Мадриде, и др.). Анненков брал на себя не только сценографию, но и режиссуру в спектаклях-фантазиях на индустриальные темы («Газ» в петроградском БДТ, 1922 г., по Г. Кайзеру; «Бунт машин», 1929 г., по Алексею Толстому), здесь, в движущихся декорациях колеса, трубы, цепи, спирали двигались и вращались, по электрическим проводам пробегали искры, сценическое действо (во втором случае) соединялось с кинопроекцией...» [Толстой. С. 327].

Добавим еще, что благодаря Г. Якулову с его «Стальным скоком» импульс Анненкова перешел также на балет — Леонид Мясин описывает «Стальной скок» в Русском балете С. Дягилева (1927) [Мясин, 1997. С. 177, 350].

Поскольку наш лейтмотив здесь — «семиотика внутреннего», подчеркнем, что идеи Ю. Анненкова, в частности его книга «Портреты» (1922), создавали своего рода «манифест» Нового искусства. Писатель Евгений Замятин, сам его участник, назвал (аналогично Николаю Бердяеву, — см. выше) «синтетизмом»: «Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга

этой спирали, и Юрий Анненков для меня — математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение»; в это направление Замятин определил посткубического Пикассо, Бориса Григорьева, Судейкина, в поэзии — Андрея Белого и Блока; «Двенадцать» в иллюстрациях Анненкова, по его мнению, — образцовое «синтетическое» произведение. Правда, упомянув его, автор заключает: «Впрочем, сегодня "синтетизм", знамением которого считали Юрия Анненкова, видится нам скорее условной литературной концепцией, инструментом художественно-критической полемики 1920-х годов, чем реальным творческим направлением того времени» [Толстой. С. 329].

Однако здесь мы не присоединимся к автору (А.В. Толстому); по нашему мнению, в Авангарде «инструмент полемики» и есть одно из «реальных творческих направлений».

Но мы ощущаем это только «на отдалении», отдалении не от прошлого, а от гущи сегодняшнего же дня, — «на расстоянии философии».

IV. Движение: Философия в облике Авангарда

Собственно, связь их проходит здесь у нас на всем протяжении. Вполне конкретно, может быть, лучше всего перейти к этому через тему «надевание маски». Маска — Переодевание — Псевдоним — Текст: вот облик Авангарда в его движении к нашим дням. Первой открылась здесь Псевдонимия Кьеркегора.

1. Экзистенциальная «Псевдонимия» Кьеркегора. Тема «Внутреннего»

Серен Кьеркегор (1813–1855), создавший множество замечательных философских произведений, всю жизнь выпускал их (по-датски) под псевдонимами, — каждый раз под каким-либо иным. Это явление превосходно проанализировано (в частности, С.А. Исаевым в ряде его работ и в краткой форме в статье «Кьеркегор» — «Новая философская энциклопедия в 4 томах». Т. II. М., Мысль, 2001).

Мы подойдем к этой теме несколько особо — как в общеевропейской ситуации Авангардизма. И даже самый наш подход к ней лежит в сфере новой европейской литературы, как к этому и подошел сам Кьеркегор.

Мы опираемся здесь на его конкретный текст, опубликованный по-французски в точном переводе с датского «Post-Scriptum aux Miettes philosophiques», traduit du danois par Paul Petit, NRF, Gallimard, 1949, 11e édition, 428 pages («Post-Scriptum к Философским крохам» (далее Kierkegaard, 1949).

«Моя псевдонимия или полинимия, — писал он, — не имела случайной причиной мою личность (и, разумеется, не проистекала из страха перед юридической ответственностью...); у нее было сущностное основание в самом характере литературной продукции, которая, требуя реплик, психологического разнообразия индивидуальностей, требовала тем самым, в поэтическом смысле, безразличия к добру и злу, к серьезности и легкомыслию, к отчаянию и самодовольству, к страданию и радости и т. д. А такое безразличие ограничивается лишь психологически в воображаемом мире (idéalement), в реальном же мире никакое лицо не осмелилось бы и не могло бы себе его позволить в рамках морали этой реальности. Таким образом, написанное действительно принадлежит мне, но лишь постольку, поскольку я вкладываю в уста реальной поэтической личности, которая производит текст, ее концепцию жизни в том виде, в каком последнюю можно уяснить из ее реплик. Мое отношение к произведению еще более расплывчато, чем отношение поэта, который создает своих персо-

нажей и одновременно является автором предисловия. Я действительно безличен или являюсь лично лишь суфлером в третьем лице, который в поэтическом смысле производит авторов, которые, в свою очередь, являются авторами своих предисловий и даже своих имен. Таким образом, в псевдонимных книгах нет ни одного слова от меня; мое суждение о них — это суждение третьего лица; мое представление об их значении — это представление читателя, и у меня нет никакого частного отношения с ними, да и невозможно было бы иметь такое отношение при указанном двойном отчуждении содержания. Одно лишь слово, произнесенное лично мной от моего собственного имени, было бы равносильно нарушающему всю систему (impertinent), забвению моего собственного "я", и уже это имело бы результатом с диалектической точки зрения уничтожение самого существа псевдонимии» [Kierkegaard 1949, 424].

Но, конечно, псевдонимия здесь — не только нечто внешнее. Это нечто внешнее, что слито с «внутренним», что переходит во «внутреннее». Именно так и строит Кьеркегор свое философское сочинение.

Но предварительно, в качестве небольшого отступления, отметим, что и «пастиши» Марселя Пруста, в сущности, развертываются точно так же. Пруст раскрывает свою собственную художническую личность в форме другого лица, автора того, что станет предметом «пастиширования». Автор «пастиша» (Пруст) и автор исходного текста («другой») — одно и то же лицо, слитое, соединенное в новом тексте. Можно также сказать, что здесь и в «псевдонимии» Кьеркегора, и в «пастише» Пруста — всегда косвенная форма изложения. Кьеркегор был мастером косвенной формы изложения. Десятки страниц его книги «Постскриптум к Философским крохам» посвящены этой теме.

Таким образом, «косвенная форма» Кьеркегора, «пастиш» Пруста, «память-воспоминание» Пруста и даже «отражение в воде» в полотнах Монэ — это явления одного и того же, Новой Поэтики [подробнее: Степанов, 2004].

Вся первая часть книги Кьеркегора озаглавлена «Объективная проблема истины христианина», речь идет об «исторических» соображениях, т. е., сказали бы мы, о тексте от «другого», о «внешнем». Часть вторая озаглавлена «Субъективная проблема. Отношение субъекта к истине христианизма, или: "Становиться христианином"». Это, можно было бы сказать, — «внутреннее», исходящее от лица «Я». (О том, что такое «внутреннее», говорится много раз в нашей книге выше и ниже.)

Подлинная проблема для Кьеркегора так и названа (Отдел второй части второй) — «Субъективная проблема, или как субъективность должна существовать, чтобы проблема могла ей открыться».

Здесь «косвенная форма» изложения сочетается с «внутренним». И опять-таки Кьеркегор опережает свое время. Едва ли не лучшее описание этого процесса в более позднее время мы находим у Михаила Чехова (конечно, не прямо в терминах Кьеркегора). В одном из своих размышлений о природе актера Чехов, обращаясь к своим ученикам, говорит: «Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств. Он не всегда отдает себе отчет в том, что его личные чувства говорят ему только *о нем* самом и ничего не могут сказать о его роли. Только сочувствие способно проникнуть в *чужую* душу. Даже в обыденной жизни вы могли бы заметить, что вы действительно проникаете в душу другого человека только тогда, когда возбуждено ваше сочувствие. То же самое происходит и в моменты творческого состояния».

Перед этим у Чехова сказано: «Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся *сочувствием*. Оно-то и строит душу сценического образа. Ваше высшее "я"

сочувствует созданному им же самим сценическому образу. *Художник в вас* страдает *за* Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется *над* выходками Фальстафа. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. И его *со*страдание, *со*радость, *со*любовь, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа. Сочувствие вашего высшего "я" Отелло так велико и интенсивно, что оно становится о т д е л ь н ы м , с а м о с т о я т е л ь н ы м , т р е т ь и м с о з н а н и е м в в а с . Рождается новое, иллюзорное существо, и ваше высшее "я" говорит: «Это — Отелло, это — Гамлет, это — Фальстаф». По словам Рудольфа Штейнера, Гете в высшей степени обладал способностью наблюдать себя со стороны, объективно, безлично. Даже в самые романтические моменты его жизни он не отказывал себе в удовольствии иметь *два* сознания» [Чехов, 1995. С. 248–249] (Выделено здесь разрядкой мною — *Ю. С.*). Можно себе представить, что примерно так понимает С. Кьеркегор «объективное», «внешнее» — против «субъективного», «внутреннего» в писании Кьеркегора о христианизме.

Но надо еще иметь в виду, что Кьеркегор — не артист в чеховском смысле, он «вживается» в своего героя иначе — надо не просто «стать» и даже не просто «становиться» христианином (в процессе), — надо «экзистировать христианином» [Kierkegaard, 1949. С. 18]. Понятие «экзистенции» много раз возникает в тексте Кьеркегора. «Экзистенция не может быть системой. Она — система для Бога, но не для экзистирующего человека» (с. 78). А одно из его заключительных определений «внутреннего» может быть таковым и для нашем темы «Внутреннее» в этой книге: «Когда человек ищет истину объективным образом, он объективно размышляет об истине как об объекте, к которому стоит в отношении размышляющий субъект. Размышляют не об отношении, а о факте, что это истина, об истинном, в отношение к которому вступают. Когда же то, в отношение к чему вступают, есть истина, истинное, тогда [сам] субъект есть истина. Когда ищут истину субъективным образом, человек размышляет субъективно об отношении, в котором находится индивид; и только если «то, как» индивид стоит в отношении к истине, только тогда индивид находится в истине, даже когда при этом он стоит в отношении к не-истине» (с. 132). К этому месту автор делает примечание в сноске: «Читатель должен иметь в виду, что здесь идет речь о сущностной истине (о "сущности" истины. — *Ю. С.*), то есть об истине, которая сущностно относится к экзистенции, и что антитеза указывается для того, чтобы указать на сущность именно как на "внутреннее" или на "субъективность"».

Возникает здесь у Кьеркегора и тема Абсурда. «Заметим, — говорит он, — предварительно следующее: не-знание, по Сократу (Кьеркегор имеет в виду — в широком контексте — классический афоризм Сократа "Я знаю, что я ничего не знаю") — это аналог определения Абсурда, с той лишь разницей, что в абсурдности "абсурда" еще меньше объективного "знания", поскольку тут есть только "знание, что это абсурдно", и поэтому еще большее напряжение (tension, — говорит Кьеркегор, «конфликт». — *Ю. С.*) Сократовское «внутреннее» в экзистенции — это аналог «веры», опять-таки с той лишь разницей, что «внутреннее в вере» (можно перевести также «субъективность веры». — *Ю. С.*), которое соответствует не абсурдности незнания, а абсурдности "абсурда", носит еще более глубокий характер» (с. 135).

Таким образом, мы естественно и «плавно» перешли от кьеркегоровской экзистенциальной Философии к теме Абсурда.

2. Тема Абсурда. Эксперимент и антиномии

Хотя тема Абсурда кажется читателю непривычной, но в действительности все мы давно сжились с ней — как с какой-то истиной, которую невозможно определить логически. Всем в России знакомы слова Тютчева:

Умом Россию не понять.
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать.
В Россию можно только — верить.

«Верить» — если нельзя понять. И это не значит, что нельзя «постичь». Постичь — больше, чем «понять». Точно так же формулирует истину христианской веры Тертуллиан (155/165 — после 220): «Credo, quia absurdum» — «Верю, потому что [это] абсурдно».

Современные российские авторы дают следующее (и удачное) определение: «*Абсурд* — граница, изнанка, оборотная сторона *смысла*, его превращенная форма. Попытка дать категориальное определение абсурда невыполнима и сама по себе абсурдна, поскольку абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума. Абсурд парадоксален. Рассудок в своем дискурсивном движении наталкивается на контрсмыслы, которые по началу воспринимаются как абсурд, как нечто немыслимое, а затем, включаясь в логику рассуждения, расширяют границу знания и становятся "здравым смыслом". Разум как рефлексия оснований дискурса представлен в антиномиях и парадоксах» [Новая философская энциклопедия. I. 2000. С. 21]. Мы со своей стороны давно уже говорим об антиномиях как о логике Абсурда, притом логике художественного Авангарда. Эту тему коротко продолжим здесь [Степанов 1985. С. 183 и сл.].

На страницах сочинения Кьеркегора много раз появляются слова «эксперимент», «экспериментальный». Одно из самых значительных упоминаний — в конце, где как раз мнимый автор (псевдоним) Йоханнес Климакус дает разъяснения читателю относительно своей личности («Все это сочинение, в порядке эксперимента, вращается вокруг меня самого, единственно и исключительно вокруг меня самого. Я, Йоханнес Климакус, находясь теперь в возрасте 30 лет...» и т. д.). Эксперимент и псевдонимия взаимосвязаны. Но тогда — не оказывается ли в известном смысле «человеком без свойств» и сам автор? (К сходным выводам на другом материале приходит С.А. Исаев: по Кьеркегору, автор должен не «переставать быть экзистирующим», сохранить свое отношение к истине подлинным; это и обеспечивает псевдонимная форма изложения [Исаев 1979. С. 27].)

После Кьеркегора и Достоевского загадочные и сложные отношения автора и персонажей станут одной из главных проблем литературы, особенно литературы Абсурда у Достоевского.

Достоевский тоже мыслил в экспериментальном ключе и свою повесть «Записки из подполья», и свое отношение в ней к читателю. В журнальном, первоначальном, варианте она даже и не называлась повестью, этот подзаголовок был отнесен только ко второй части (часть I — «Подполье», часть II — «По поводу мокрого снега»). Зато в журнале первая часть сопровождалась примечанием Достоевского: «И автор записок и самые "Записки", разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе... В следующем отрывке (т. е. во II ч. — *Ю. С.*) придут уже настоящие "за-

писки" этого лица о некоторых событиях его жизни. *Федор Достоевский*» (здесь и далее цит. по изд.: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1956, т. 4, с. 133).

Осмысление отношений автора — рассказчика — героя и читателя в ключе антиномий продолжается до самого конца: «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которых он и друзьям не откроет, а разве только самому себе, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится... Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это» (ч. I, XI, с. 166).

И в самом конце делается ясно, что эта «форма» в старом смысле слова, как форма «записок», «повести», «романа», и постоянные отговорки от нее, т. е. форма в новом, экспериментальном смысле, связаны с героем: «Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье, — ей-богу, не интересно; в романе надо героя, а тут *нарочно* собраны все черты для антигероя, а главное, все это произведет пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни... Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей "живой жизни" какое-то омерзение...» (II, X. С. 243).

Здесь, кажется, впервые, в европейской литературе появляется термин «антигерой», и этот антигерой Достоевского — экзистенциальный человек. Это человек «без внешних свойств» и даже вообще «без свойств».

Он — «человек без свойств» не в том смысле, что никак не проявлял себя вовне, а в ибсеновском, пергюнтовском смысле: как только названо и проявлено какое-нибудь свойство, так тотчас следует его опровержение.

Нормальное состояние — болезнь: «Но все-таки я крепко убежден, что не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь. Я стою на том. Оставим и это на минуту. Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости "всего прекрасного и высокого", как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деянья...» (с. 137).

Страдание — наслаждение: «...до того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое наслажденьице возвращаться, бывало, в иную гадчайшую петербургскую ночь к себе в угол и усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость; что сделанного опять-таки никак не воротишь, и внутренне, тайно, грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и, наконец,— в решительное, серьезное наслаждение! Да, в наслаждение, наслаждение!» (с. 138).

Глупость — красота: «Я такому человеку до крайней желчи завидую. Он глуп, я в этом с вами не спорю, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете? Может быть, это даже очень красиво» (с. 140).

Искренность — ложь: «Даже вот что тут было бы лучше: это — если бы я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник» (с. 164).

Порядочность — трусость и рабство: «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб. Это — нормальное его состояние.

В этом я убежден глубоко. Он так сделан и на то устроен. И не в настоящее время, от каких-нибудь там случайных обстоятельств, а вообще во все времена порядочный человек должен быть трус и раб. Это закон природы всех порядочных людей на земле» (с. 169).

Герой сам осознает, что он — человек без свойств: «О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен» (с. 147).

И по мере того как все свойства, одно за другим, проявляются и исчезают, приятные, неприятные, отвратительные, злые, безразлично какие, остается — как у сжавшегося в комок человека под худым плащом, по которому стекает холодный дождь, — лишь одно неизменное, не окрашенное, ни злое, ни доброе, чувство: я существую. И все. Но это и есть чувство Существования, экзистенции.

Ибсен в те годы (в «Пер Гюнте») довел Пера Гюнта (и себя самого) до этого ощущения — до его последней оболочки — и тут же отказался проникнуть дальше и дал его отраженным — в сердце Сольвейг, и оно предстало сияющим, утренним, оптимистичным, христианским. Достоевский проник в самое его существо, и оно оказалось не утренним, не оптимистичным, не христианским. Ближе всего как ощущение оно к ощущению мокрого снега: «Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого снега и припомнил тот анекдот, который не хочет теперь от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега» (с. 167).

Повесть полна экзистенциальных тем (т. е. таких, которые стали в XX в. темами экзистенциальной литературы).

Жизнь — «вонючая грязь» (ср. у Ж.-П. Сартра — la nausée «тошнота» — название его романа): «И, главное, он сам, сам ведь считает себя за мышь; его об этом никто не просит; а это важный пункт... Несчастная мышь, кроме одной первоначальной гадости, успела уже нагородить кругом себя, в виде вопросов и сомнений, столько других гадостей; к одному вопросу подвела столько неразрешенных вопросов, что поневоле кругом нее набирается какая-то роковая бурда, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений и, наконец, из плевков!..» (с. 140).

Человек — насекомое (будущая тема Ф. Кафки в «Превращении»): «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (с. 135); «Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается иль не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился» (с. 136); «Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору... Со мной поступили, как с мухой» (с. 173).

Перед человеком — стена (будущее название и тема новеллы Ж.-П. Сартра «Стена»): «Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний... Стена, значит, и есть стена... Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» (с. 142). Бесцельное, беспричинное действие (acte gratuit у французских экзистенциалистов): «Вспомните: давеча вот я говорил о мщении. (Вы, верно, не вникли.) Сказано: человек мстит, потому что находит в этом справедливость. Стало быть, он со всех сторон успокоен, а следственно, и отмщает спокойно и успешно, будучи убежден, что делает честное и справедливое дело. А ведь я справедливости тут не вижу, добродетели тоже никакой не нахожу, а

следственно, если стану мстить, то разве только из злости. Злость, конечно, могла бы все пересилить, все мои сомнения, и, стало быть, могла бы совершенно успешно послужить вместо первоначальной причины именно потому, что она не причина. Но что же делать, если у меня и злости нет...» (с. 146).

Воля — против целесообразности (именно этот пункт был главным образом противопоставлен Достоевским социальной теории Н. Г. Чернышевского, а впоследствии стал важным компонентом в понятии «социальной вовлеченности, ангажированности», engagement, человека, писателя, философа у французских экзистенциалистов): «Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы и самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная (у "теоретиков социальной пользы", намек на Чернышевского. — *Ю. С.*), самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту» (с. 153).

Воля противопоставлена не только теориям социального блага, но и законам природы, враждебным и тупым: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» (с. 142).

И наконец, поскольку в нашей книге не раз возникали определения человека, к коллекции определений рядом с «человек — двуногое, лишенное перьев» (a featherless biped) можно, прибавить определение по Достоевскому: «Я даже думаю, что самое лучшее определение человека — это: существо на двух ногах и неблагодарное» (с. 156).

К этим экзистенциальным темам Абсурда Достоевский вернется еще раз и повторит их почти буквально, во вставном эпизоде — «Исповеди Ипполита» в «Идиоте».

В XX в. тема «человека без свойств» будет подхвачена и положена в основу целой поэтики романа австрийским писателем Р. Музилем.

Таким образом, в нашем Обзоре круг (на сегодняшний день) замкнулся: от Семиотики — через Философию — мы пришли к Авангарду (с его Абсурдом), который есть одновременно и новая «художественная» литература, и от нее постепенно нарождается новая Семиотика.

Не есть ли подобная «Цикличность» (которая приходит к голову уже Джамбатисте Вико) своего рода постоянно заново возникающий процесс?

Литература

Бергсон, 1912 – *Бергсон Анри.* Философская интуиция.// Новые идеи в философии. Сб. первый. Под ред. Н.О. Лосского и Э.Л. Радлова. СПб., 1912.

Бердяев, 1918 – *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г. М., 1918.

Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1973. Т. VI. 1975.

Булгаков, 1993 – *Булгаков С.* Труп красоты (По поводу картин Пикассо) [1914] С. Булгаков. Соч. Т. 2. М.: Наука, 1993.

Власов, 1995–1996 – *Власов. В.Г.* Стили в искусстве: Словарь. СПб., 1995–1996.

Достоевская, 1925 – *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.–Л., 1925.

Исаев, 1979 – *Исаев С.А.* К вопросу о «косвенной» форме изложения в произведениях Серена Кьеркегора// Человек, сознание, мировоззрение: Из истории зарубежной философии. М.: Наука, 1979.

Ларошфуко, 1959 – *Ларошфуко Ф. де.* Максимы и моральные размышления / Пер. с фр. Э. Линецкой. М.–Л.: ГИХЛ, 1959.

Лифарь, 1994 – *Лифарь Сергей*. Дягилев и с Дягилевым. М.: Артист. Режиссер. Театр. Профессион. Фонд «Русский театр», 1994.

Максимов, 1975 – *Максимов Д.Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.

Мясин, 1997 – *Мясин Леонид.* Моя жизнь в балете. Артист. Режиссер. Театр. Профессион. Фонд «Русский театр», 1997.

Новая философская энциклопедия. Институт философии Рос. академ. наук. Национальный общественно-научный фонд. Т. 1–4. М.: Мысль, 2000–2001.

Пруст, 1999 – *Пруст Марсель.* Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: Че Ро, 1999.

Родин, 2003 – *Родин А.В.* Математика Эвклида в свете философии Платона и Аристотеля. М.: Наука, 2003.

Степанов, 1971 – *Степанов Ю.С.* Семиотика. М.: Наука, 1971.

Степанов, 1998 – *Степанов Ю.С.* Язык и метод: К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. Изд. 2-е. М.: УРСС 2005.

Степанов, Ю.С. Протей: Очерки хаотической эволюции. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Толстой, 2003 – *Толстой А.В.* Стилизация авангарда // Символизм авангарда. М.: Наука, 2003.

Трифонов, 1985 – *Трифонов Н.А.* От искусства эстетической игры к поэзии социальной действительности (заметки о творческом пути Валерия Брюсова)// Изв. АН СССР. Серия лит. и языка. Т. 44. № 6. 1985.

Чехов, 1995 – *Чехов Михаил.* Литературное наследие: Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1995.

Bergson, 1946 – *Bergson H.* La pensée et le mouvant. Paris: Bibliothèque de la philosophie contemporaine, P.U.F., 1946.

Bergson, 1953 – *Bergson H.* Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. 54éd., P.: P.U.F., 1953.

Bossuet, 1698 – *Bossuet F.-B.* Relation sur le Quiétisme. Section IX. Par messier Jacque Bénigne Bossuet. Évêque de Meaux, 1698.

Kierkegaard, 1949 – *Kierkegaard Soeren.* Post-Scriptum aux Miettes philosophiques. Traduit de danois par P. Petit, Paris: NRF, Gallimard, 1949.

Porphyrius, 1767 – *Porphyrius Tyrius.* De Abstinetia. – См.: Reiskii. 1767.

Reiskii, 1767 – Porphyrii philosophi de abstinentia ab esu animabilium libri quattuor. Ed curavit Jo. Jacob: Reiskii. Utrecht apud Abrahamum a Paddenburg, 1767.

Spinoza, 1968 – *Spinoza.* Abrégé de Grammaire hébraïque. Paris: F. Vrin, 1968.

Schmidt, 1872 – *Schmidt J.* Die Verwandtschaftsverhältnisse der indogermanischen Sprachen. Weimar, 1872.

Uexküll, 1909 – *Uexküll F. von.* Umwelt und Innenwelt der Tiere. Berlin, 1909.

Valéry, 1957 – *Valéry P.* Discours sur Bergson //P. Valéry. Oeuvres I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

Никита Сироткин

О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ АВАНГАРДИЗМА, или СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ АВАНГАРДИЗМА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

I. Почему авангард? Почему семиотика?

Речь не будет идти о семиотическом описании авангардизма как относительно целостной художественной системы — для такого описания еще не настало время, хотя это было бы интересно и продуктивно. Цель этой статьи в том, чтобы обозначить рамки, возможности и основные направления такого описания.

Авангард в истории литературы представляет собой пограничное явление, авангард балансирует на границе между искусством и не-искусством. Примеры такой «пограничности» — заумная поэзия, агитационное искусство (например, «агитационный фарфор»), оформительская работа, работа в рекламе: искусство это или нет? Известно, что многие авангардисты активно занимались политической, общественной или административной деятельностью, причем сферы художественного и нехудожественного (социального действия) в таких случаях принципиально не разграничивались. Авангард стремится выйти за пределы искусства и — в идеале — слиться с жизнью.

Обобщающих теоретических работ об авангарде крайне мало, и не только у нас, но и на Западе — я имею в виду такие работы, которые более или менее отчетливо отграничивали бы авангардизм от других художественных явлений, определяли его специфические черты и т. д.[1] Почему это так? Я думаю, причина именно в том, что авангард нельзя исследовать, ограничиваясь методами литературоведения — здесь метод неадекватен объекту: перед нами больше (или меньше), чем искусство. Авангард требует иного, нелитературоведческого, более широкого подхода. В этом контексте принято ссылаться в первую очередь на тесную связь между разными видами искусств или, точнее, разными видами художественной деятельности, практикуемой авангардистами. Но причину неадекватности языка отдельной научной дисциплины при исследовании авангардизма можно сформулировать и иначе. Одна из центральных программных коллизий, которые видит перед собой авангардизм и которые он пытается решить, — это несоответствие старого, традиционного языка (в частности, языка искусства, но речь идет о семиотических механизмах вообще) — новой, изменившейся (изменяющейся, *становящейся*) жизни. Это не эстетическая проблема, не проблема искусства, это проблема философская[2] (причем в первую очередь — современной философии). С другой стороны, можно указать на политическую и идеологическую активность авангардистов.

---

[1] В числе этих немногих работ следует назвать прежде всего «Theorie der Avantgarde» П. Бюргера (1974), ряд исследований Ежи Фарыно под общим названием «Дешифровка», а также работы И.П. Смирнова, в первую очередь «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1977).

[2] По замечанию Андрея Цуканова, «в истинном своем виде его [авангарда. – *Н. С.*] интенции... более или менее отчетливо обозначились лишь полвека спустя – после становления постмодернистской философии. Акцентируя свое внимание на механизме давления языковых структур на сознание человека... эта философия дала ключ к пониманию того факта, что авангард прежде всего занят поисками методов обращения с языком» (*Цуканов А.* Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39 (5). С. 289).

Из-за того, что авангард формулирует и пытается реализовать исключительно универсальную программу, охватывающую семиотические механизмы культуры в самых разных ее сферах (искусство, философия, наука[3], политика, быт, даже промышленность — футуристический лозунг «искусство в производство»), для адекватного взгляда на авангард нужна по возможности наиболее широкая методологическая установка. Своеобразие авангардистской художественной деятельности объясняется, как было показано в уже упоминавшихся теориях авангарда, тем, что авангард деформирует и трансформирует принятые в культуре способы обращения с эстетическими категориями, шире — со знаками, знаковыми системами и операциями. Это и позволяет предположить, что в качестве методологии именно семиотика, нередко почти по-авангардистски претендующая на звание метанауки, в высокой степени адекватна авангардизму — как не столько явлению литературы, сколько явлению европейской культуры.

Впрочем, ограничиться ссылкой на «науку о знаках и знаковых системах», как принято определять семиотику, уже нельзя. Статус семиотики проблематичен, и одна из центральных внутренних коллизий в ней связана с определением предмета семиотических исследований. Две основные линии, которые принято выделять в этом контексте, связаны с именами Ч.С. Пирса и Ф. де Соссюра.

II. Пирс vs. Соссюр

В отечественной научной традиции семиотическое литературоведение (или семиотическая культурология) во многом опирается, как известно, на традиции формализма, что позволяет проследить связь с линией Ф. де Соссюра. Эта связь не столько имеет генетический характер (хотя возможно установить опосредованный контакт — через И.А. Бодуэна де Куртене; с другой стороны, в обоих случаях решающую роль играет лингвистическая ориентированность), сколько объясняется как свидетельство типологической близости этих двух явлений, входящих, по-видимому, в одну научную или, шире, культурную парадигму.

Очень обобщенно основные методологические принципы семиотики, ориентированной на Соссюра, можно обозначить так: в центре внимания — знаковая *система* (или, если пользоваться более поздним термином, структура) — например, система художественного языка или, у́же, система художественного языка определенной эпохи, определенного направления, конкретного текста или автора — в соприкосновении с другими системами (такими, как идеология — эпохи или некоторой социальной группы) и в ее развитии (Соссюр ввел понятие диахронии, опираясь на О. Конта, см.: Comte A. Cours de Philosophie Positive. T. IV. Paris: Schleicher Frères, 1908. P. 167–170). Знак понимается Соссюром как «отношение», связывающее два компонента — означающее, или «акустический образ», и означаемое, или «понятие». «Языковой знак есть... двусторонняя психическая сущность...» (см.: *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию/ Пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. С. 99[4]).

---

[3] Ср. приводимое С. Спасским высказывание В. Каменского: «Футуризм обновит всю культуру. Футуризм не только движение в искусстве. Мы создадим футуристическую науку, новую физику, новую математику» (*Спасский С.* Маяковский и его спутники: Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1940. С. 23).

[4] Более точный перевод: *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики / Пер. со второго фр. издания А. М. Сухотина; Редакция перевода Н. А. Слюсарёвой. М.: Логос, 1998. Нельзя не указать здесь на серьезную проблему точного понимания и точного изложения идей Соссюра. Как пишет Рой Харрис, «знание о соссюровских идеях, которое мы можем почерпнуть, читая «Курс общей лингвистики», можно сравнить с нашим знанием идей Сократа по их изложениям в платоновских диалогах. Все, что нам доступно, – это знание из вторых рук [...]» (*Harris R.* Reading Saussure: A critical commentary on the *Cours de linqustique générale*. London: Duckworth, 1987. P. vii).

Семиотика, ориентированная на Чарлза Пирса (которого часто называют создателем семиотики как науки), интересуется (опять-таки формулирую очень обобщенно, без подробностей) в первую очередь знаковым *процессом*, или процессом семиозиса — процессом означивания, сопряжения знака, объекта и некоторого мысленного представления (это представление Пирс называет *интерпретантой* знака). Между вниманием к знаковой системе (пусть даже изменяющейся), как у Соссюра и в ориентированной на него семиотике, и вниманием к процессу означивания, как у Пирса и его последователей, есть принципиальная разница.

Знак понимается Пирсом как «трехчастное соединение *знака* [в узком смысле, т. е. носителя знака, например, слова], *обозначаемой вещи* ["thing signified"] и *познания, производимого в сознании* ["cognition produced in the mind"]» (*Peirce Ch. S.* Collected Papers. Vol. 1. § 372). — Появляется новый элемент, которого не было у де Соссюра: объект знака («обозначаемая вещь»)[5]. (Кроме того, в этих двух семиотических учениях есть, конечно, и другие разногласия, которые сейчас для нас менее интересны.)

О традиции в отечественном литературоведении, которая продолжала бы линию Пирса, говорить не приходится. Отчасти это объясняется посторонними для науки причинами, например политическими (но могут быть и иные объяснения).

Итак, определение знака у Пирса всегда включает в себя три аспекта: в значении знака связываются его объект, его носитель (знак в узком смысле слова, в терминологии Пирса — *репрезентамен*) и интерпретанта. Если речь идет об эстетическом знаке, то интерпретанта, очевидно, будет примерно соответствовать интерпретации художественного текста (как читатель видит (понимает) текст, какое воздействие текст оказывает на читателя), носитель знака — само художественное произведение. А что является объектом эстетического знака? На какую внешнюю действительность он указывает? Проблема референциальности эстетического знака возникает именно в рамках семиотики Пирса — для Соссюра никакой реальности по ту сторону знака не существует; так, мышление без языкового выражения для него «представляет собою аморфную, нерасчлененную массу [...], где ничто четко не разграничено. Предустановленных понятий нет, равным образом как нет никаких различений до появления языка» (*Соссюр Ф. де.* Указ. соч. С. 144). (Этой проблеме посвятил ряд работ Эмиль Бенвенист[6], а также Роман Якобсон, который предлагал в данном контексте вместо «референции» говорить об «автореференции»: произведение искусства указывает не на внешнюю действительность, а само на себя.) Здесь обсуждать проблему эстетической референции не место, но я думаю, что вопрос о специфике авангардизма может быть разрешен именно в свете этой проблематики: основное различие между авангардизмом и не-авангардизмом связано с их различными референциальными характеристиками — они различаются по типу соотнесения с действительностью.

---

[5] Здесь следует предполагать вполне определенную, хотя и недостаточно исследованную традицию в американской философии и культурологии: достаточно вспомнить, что сам Пирс для обозначения своих взглядов ввел термин «прагматицизм» («pragmaticism»), чтобы сделать отчетливым противопоставление прагматизму.

[6] См., например: *Серио П.* Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: Издательская группа «Прогресс», 1999; ранее: *Бенвенист Э.* Природа языкового знака // *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1974. С. 90–96 (с комментариями Ю. С. Степанова. С. 422-424); *Бенвенист Э.* Семиология языка // Там же. С. 69–89.

III. В авангардистском искусстве референция минимальна

Ю.С. Степанов предлагает такое определение литературы: «Литературный дискурс может быть семиотически определен как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенсионально истинны, но не обязательно экстенсионально истинны (экстенсионально неопределенны). Это дискурс, — продолжает Степанов, — интенсионалы которого не обязательно имеют экстенсионалы в актуальном мире и который, следовательно, описывает один из возможных миров» (*Степанов Ю. С.* В мире семиотики// Семиотика/ Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 23).

Как оговаривает сам Ю.С. Степанов, «под это формальное определение... можно подвести основную, центральную часть литературы, во всяком случае реалистическую — в широком смысле — прозу» (там же). Именно благодаря своей неполноте это определение позволяет увидеть принципиальную разницу между авангардизмом и неавангардизмом.

Авангардист не создает собственную модель мира; авангардистское произведение искусства не воспроизводит и не подразумевает известную нам, окружающую нас или лишь возможную действительность, а направлено к тому, чтобы сформировать новые экстенсионалы — сформировать прежде всего средствами языка.

НЕавангардистский текст создает значения, опираясь на уже существующий язык, — язык, конечно, при этом расширяется, возникают новые сферы или новые уровни, новые смыслы и т. д., но в целом система языка с ее фундаментальными категориями, с ее системой экстенсионалов остается, как правило, практически неприкосновенной.

Авангардистский же текст, выстраивая свои значения, задает новые параметры формирования значений и, строго говоря, вырабатывает особый тип семиозиса, с иными фундаментальными категориями: с иной прагматикой, синтактикой и семантикой (ср. в этом контексте исследование Ежи Фарыно «Семиотические аспекты поэзии Маяковского», опубликованное в сборнике «Umjetnost Riječi», God. XXV. Izvanredni svezak: Književnost — Avangarda — Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb, 1981. S. 225–260). Этот принцип — полагание языка вместо полагания значений (вместо полагания смыслов) — характеризует не только авангардистскую поэзию, но и авангардистскую живопись, например живопись кубизма; по-видимому, это вообще центральный принцип авангардистского искусства.

Референция в авангардистском искусстве сводится к минимуму; эстетический знак в авангардизме часто не имеет никакого денотата (примеры — заумная поэзия русских футуристов, стихотворения дадаистов, живописный абстракционизм), а если имеет (иногда бывает возможным восстановить «реальный» сюжет произведения — например, в живописи кубизма или в поэзии В. Маяковского, Н. Бурлюка), то и в этом случае знак указывает не на денотат, а на правила построения знака, на свой код; точнее, авангардистский знак не столько указывает на этот код, сколько формирует его.

Новые семиотические категории затрагивают, как уже было сказано, отношения между знаками, отношения между знаками и субъектом речи и отношения между знаками и реальным миром.

Я подробно остановлюсь только на последнем аспекте. В качестве образца обратимся к заумной поэзии — наиболее показательному и наименее (наименее удачно) исследованному направлению русского футуризма. Авторитетный историк русского футуризма В.Ф. Марков называл заумь «восхитительной и вызывающей» идеей, «которая привела футуризм и к его высшим достижениям, и к логическому концу» (*Мар-*

ков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 316).

IV. Показательный пример: заумь

Для того чтобы начать разговор о заумной поэзии в семиотическом аспекте, вернемся к проблеме референции.

Очевидно, что заумная поэзия не указывает ни на какие действительные или воображаемые факты; в этом смысле заумь — явление в искусстве уникальное (в этот ряд можно включить только такие родственные футуризму явления, как дадаизм или супрематизм — Малевич называл «дыр бул щыл» супрематизмом в поэзии, — или более поздние эксперименты: литература абсурда и т. д.).

Проблему эстетической референции можно рассматривать двояко: (1) на что указывает эстетический знак с точки зрения автора (творца) — «что задумывал автор» (какие референтные объекты он имел в виду) и (2) с точки зрения читателя — «что увидел читатель» (с какими объектами он связал данный текст). Под читателем, как правило, понимается воспринимающее сознание и — что гораздо важнее — сознание интерпретирующее, так или иначе соотносящее данный текст с действительностью (в соответствии с определенной (литературной) конвенцией).

Но в зауми интерпретировать нечего — кроме самого факта восприятия заумного текста (или, иначе, кроме футуристской литературной конвенции). Соратник Алексея Крученых по заумной поэзии Игорь Терентьев хвалил автора «дыр бул щыл» за то, что в этих стихах «ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль» (*Марков В.* Указ. соч. С. 296). Объектом читательской рефлексии (если читатель захочет размышлять над бессмысленным текстом) может стать либо тот факт, что такой, как кажется, бессмысленный текст выдается за стихотворение, — либо объектом рефлексии станет само восприятие этого текста, т. е. те смутные ощущения, которые порождаются сочетаниями звуков и их графическим расположением. (В скобках отмечу, что, по-видимому, образцы наиболее адекватного анализа заумных текстов предложены специалистами по фонетике. Такое экспериментальное исследование проводил, например, М.В. Панов, который пришел к выводу, что заумные стихи «могут рассматриваться как проявление стабильных, многим носителям русского языка свойственных фонетических восприятий». Для участников проведенного Пановым опыта «эмоциональное и предметное содержание [заумных] стихов было в большинстве случаев ясным» (*Панов М.В.* О восприятии звуков // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1966. С. 162).)

Программные теоретические выступления авангардистов (так же как и вся их художественная практика, и их «художественное поведение») наталкивают на мысль, что читатель видится (задуман) не столько в роли воспринимающего, сколько в роли соавтора: ср., например, в программной статье Николая Чужака «Под знаком жизнестроения»: «Пассивность восприятия, ...оторванность воспринимающего от процесса творения (производства) — вот главное зло старого искусства» (*Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 1. Март. С. 36). Источник заумной поэзии, согласно тому же Крученых, — психические факты, пережитые творцом. Но важнее (и чаще подчеркивается) другой аспект: заумная поэзия «освобождает», дает творческую свободу — в этом одна из ее главных целей: «Общий язык связывает, свободный [т. е. заумный. — *Н. С.*] позволяет выразиться полнее»; «заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным» (*Крученых А.* Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.–Таллинн: Гилея, 1992. С. 45, 126).

Заумное стихотворение, точнее, ощущения от восприятия заумного текста способны порождать бесчисленное множество интерпретаций (интересно, что такие интерпретации делались и делаются литературоведами — например, Дж. Янечек в своей монографии о зауми рассматривает стихи Крученых и пытается установить в них относительно устойчивый лексический смысл, перекодировать их на естественный язык; в пресловутом «дыр бул щыл», например, исследователь видит эротическое содержание[7]). Не эти (возможные) интерпретации, а сама *возможность* бесчисленного числа различных интерпретаций, по-видимому, входит в замысел заумного стихотворения[8] и составляет его основу: поэт-заумник предлагает нам форму, в которую (при различных условиях) можно вместить практически любое содержание. Известный поэт-заумник Илья Зданевич писал: «В зауми каждое слово обладает множеством более или менее явных смыслов разного порядка и уровня, конкретных и абстрактных, частных и общих. Читатель зауми открывает двери и окна в самого себя и дает выход хранящимся в его памяти образам в соответствии со своей способностью вызывать эти образы» (*Марков В.* Указ. соч. С. 303).

Замысел в том и заключается, чтобы освободить читателя от заданной, навязанной интерпретационной схемы, освободить от гнета интерпретации как обязательного условия восприятия текста. «Слова умирают, мир вечно юн» (*Крученых А.* Указ. изд. С. 43): косный язык не может адекватно представлять (репрезентировать) вечно обновляющийся мир, и задача создать такую форму искусства, которая соответствовала бы этому основному принципу жизни — принципу вечного обновления, — составляет, так сказать, теоретическую основу заумной поэзии. Беспрерывное порождение толкований, как в случае заумного текста, — это и есть вечное изменение, обновление мира, которое теперь происходит и в сознании читателя: сознание реципиента, таким образом, приводится в соответствие с состоянием мира, в сознании читателя, воспринявшего заумный текст, происходят те же процессы, что и в вечно становящемся мире.

Формирование смыслов всегда считалось прерогативой автора (это представление изменилось в постмодернистскую эпоху — только позднее авангарда и благодаря авангарду), а читатель должен был разгадать, открыть запрятанный в тексте смысл. Если теперь читателю поручаются функции, традиционно входившие в компетенцию автора, то автором в некотором смысле становится и читатель. (В принципе заумные стихи может писать любой, они явно, демонстративно открыты для подражания: «Заумь — самое всеобщее искусство» (там же. С. 126). В этом же ряду — сюрреалистские рецепты создания поэтических текстов.)

Теперь вернемся к проблеме эстетической референции и к мысли о двояком рассмотрении этой проблемы — с точки зрения автора и с точки зрения читателя. Точка зрения читателя (т. е. конкретное единичное восприятие текста читателем, которое совсем не обязательно совпадает с авторским замыслом и зависит от множества случайных и индивидуальных факторов) в случае заумного текста, строго говоря, невозможна: если воспринимать заумное стихотворение, исходя из тех же предпосылок, что и при чтении текста неавангардистского (соотнося с действительностью, или философией, или литературной конвенцией — с существующими экстенсионалами), то текст будет не стихотворением, а бессмысленным набором звуков, оскорбляющих эстетический вкус (например, И.А. Бодуэн де Куртене утверждал, что и сам способен «в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией, заумные слова», но это вовсе не живая речь, а «звуковые экскременты» (*Марков В.* Указ. соч.

---

[7] См.: *Janecek G. Zaum*: The transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego: SDSU Press, 1996. P. 65.

[8] Если отвлечься от его реализации и считать, что мы вынуждены реконструировать «замысел».

С. 191)). Заумное стихотворение можно воспринимать, только становясь на позицию (со)автора, только будучи готовым принять участие в свободном порождении смыслов-ассоциаций; в этом смысле свобода читателя резко ограничивается: читатель, готовый принять футуристские установки, так сказать, допускается к зауми, читатель, не принимающий эти установки (не соглашающийся с автором), остается вне этой системы[9].

Значит, и вопрос о референтных объектах в этом случае можно рассматривать только с точки зрения автора — что он задумывал, что (какие референциальные связи) автор имел в виду.

Но об этом речь уже шла: заумник стремится воспроизвести (или, если пользоваться терминами традиционной поэтики, *выразить*[10]) то самое вечное становление мира, которое и обнаруживается в постоянном изменении или обновлении смыслов, в свободе от предуказанных схем и норм интерпретации. А читатель (который должен быть теоретически подготовленным — как, впрочем, и любой читатель) — читатель, со своей стороны, осознает возможность бесчисленного множества самых разных толкований и в идеале благодаря этому множеству (возможных) смыслов должен прийти к представлению о вечно обновляющемся («вечно юном») мире (или прийти к какому-то сходному эмоциональному состоянию). Получается такая модель:

становление → смыслы [автор] → ЗНАК → смыслы → становление [читатель].

(Возможно, неслучаен интерес В. Хлебникова к палиндромам — может быть, палиндромы отражают специфическую черту авангарда или важное для авангарда теоретическое воззрение. Уже приводившиеся слова о том, что «мир *вечно* юн», указывают на идеал бессмертия; известно, например, что проблемой бессмертия очень интересовался Маяковский и другие футуристы[11] — это типологическая черта всего русского футуризма, а возможно, и всего авангарда).

Это парадоксальный знак, знак, в котором *интерпретанта* и объект фактически совпадают. Такой тип знака описан Ч. Пирсом: это иконический знак, который может не обладать реально существующим объектом[12] (благодаря этому становится возможным сосредоточить внимание воспринимающего на самом знаковом процессе, на процессе коммуникации).

---

[9] Ср. в предисловии Ж. Рибмон-Дессеня к пьесе И. Зданевича «лидантЮ фАрам» (в изложении В. Маркова, – см. указ. соч. С. 303): «Читатель открывает двери и окна в самого себя и дает выход хранящимся в его памяти образам в соответствии со своей способностью вызывать эти образы. Его творческая роль, однако, так же ограничена, как и роль сочинителя зауми, поскольку у зауми с момента ее возникновения хозяина нет».

[10] Показательная терминологическая трудность: традиционное понятие «выразить» обнаруживает свою недостаточность, когда речь идет о таких художественных явлениях, как заумь. Здесь следовало бы воспользоваться более семиотическими строгими терминами, например, «референтировать» или «сигнифицировать».

[11] См.: *Pomorska K.* Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // *Pomorska K.* Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / Ed. by H. Baran. Durham; London: Duke University Press, 1992. P. 158–186.

[12] Ср. в связи с этим у Ч. Пирса: «При созерцании картины возникает момент, когда мы утрачиваем сознание того, что перед нами предмет. Различие между реальностью и копией исчезает, и на одно мгновение восприятие становится чистой иллюзией – не некое специфическое существование, но и не нечто общее. В этот момент мы созерцаем *иконический знак*» (*Peirce Ch. S.* Collected Papers. Vol. 3. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1939. § 362).

Произведение искусства в некотором отношении сходно с действительностью и поэтому является иконическим знаком этой действительности. Но мы можем видеть, что в случае авангардистского текста появляется еще один, дополнительный аспект иконичности (вернемся к схеме): отношения аналогии или подобия возникают между объектом и интерпретантой, и сходство настолько значительно, что можно говорить о полном тождестве. Строго говоря, трудно определить, что является объектом, а что — интерпретантой: настолько они похожи (направление стрелок на схеме можно перевернуть). Это можно увидеть и в самом процессе анализа заумных текстов: разбирая читательское восприятие, мы пришли к авторскому замыслу, а чтобы понять замысел, нужно обратиться к читательской реакции.

Эстетическая специфика авангарда, на мой взгляд, и заключается в такой иконичности — иконичности особого рода: эстетический знак в авангардистском произведении искусства формирует сходство или тождество между объектом и интерпретантой этого знака (и указывает на это тождество). Это также свидетельствует о том, что задачи, которые ставил перед собой и которые решал авангардизм, выходят за пределы эстетической сферы: речь идет об универсальных механизмах человеческого познания, о тех проблемах, которыми занимался Кант (Ч.С. Пирс начинал занятия философией с тщательного изучения трудов Канта).

Мы только что сказали, что стрелки на нашей схеме можно перевернуть в обратную сторону. Получится другая схема:

становление → смыслы ←→ ЗНАК.

Но эта схема в точности воспроизводит соссюровскую модель знака: бесконечное множество смыслов в заумном тексте, воспроизводящее постоянное становление мира, — это означаемое, сам заумный текст — означающее. По Соссюру, знак — это соединение материального носителя (набор звуков, или графических символов, или т. п.) и *концепта*, или *идеи*. Мир по ту сторону знаков (или по ту сторону языка, или до языка) для него не существует (точнее, этот мир для него аморфен и потому непознаваем).

Именно такая семиотическая структура и отличает авангардистский текст от неавангардистского, в котором обозначаемый мир всегда сохраняет существенную релевантность. Однако авангардистская структура иная, чем соссюровская модель знака: «мир по ту сторону знаков» не перестает существовать, не отвергается, но образует единое целое с миром мысленных представлений (концептов).

По этой схеме мы можем видеть, что в авангарде происходит объединение или слияние (совмещение) идеологии и действительности, и подобные заключения уже делались в исследовательской литературе, хотя в другом контексте и в иных формулировках — например, футуристы «видели в художественном тексте не отображение, но продолжение социофизической среды» (*Смирнов И.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. С. 114). Это было неотъемлемой и естественной чертой авангардистской поэтики — речь идет о реализации «трансформационных возможностей системы» (там же. С. 19) — художественной системы футуризма (или постсимволизма).

Осознанным было другое стремление — стремление к предельному сближению этой однородной *социоэстетической* среды и искусства, искусство вовлекается в этот однородный ряд: собственно, знак и социоэстетическая среда становятся однородными, неразрывно связанными. Утверждения вроде слов Д. Бурлюка — «Жизнь и искусство — синоним « (*Бурлюк Д.* Защитникам старого понимания искусства //

Газета футуристов. 1919. Вып. первый (апрель)) — приобретают теперь совершенно иное наполнение, чем в символизме (где можно найти почти такие же высказывания)[13]. Поэтому и возникала необходимость в исключительной теоретической активности авангардистов (нередко можно услышать или прочитать, что манифесты играют в авангардизме бóльшую роль, чем художественные произведения). Манифесты необходимы потому, что читатели слишком инертны, чтобы понять новую красоту, читатели не готовы стать футуристами.

На примере заумиси сближение знака и того, что он связывает, особенно очевидно: данное содержание едва ли может быть выражено иным способом; следовательно, знак становится однозначно функциональным — данный знак выполняет только данную функцию, и данная функция может быть выполнена только данным знаком (знаком данного типа — т. е. заумным текстом). По-видимому, не только заумные тексты, но и вся поэзия футуризма стремится быть однозначно функциональной в этом смысле, т. е. главная, центральная ее цель — сближение знака и того, что он связывает, стирание границ между знаком (или языком), идеологией и т. н. объективной действительностью.

Возникает вопрос: а нужен ли в такой системе знак (выполняющий — по Пирсу — функцию опосредования)? Кажется, что не нужен — то, между чем задумывается опосредование, ничем не разделено, а наоборот, представляет собой одно целое: объект и интерпретанта, действительность и идеология — и сам знак (искусство) находится в этом же однородном ряду.

V. Потребность в знаке отпадает

Потому, что необходимость в знаке в такой семиотической системе отпадает, закономерно и естественно появление послереволюционных лефовских лозунгов «Искусство в производство»[14], закономерны попытки преобразовать социальную действительность силами художников (такие идеи были, в частности, распространены в Германии в кругу Курта Хиллера) и непосредственно воздействовать на людей силой слова (многие авангардисты работают в сфере социальной и коммерческой рекламы). При предполагаемом перенесении искусства в производство автор и читатель совпадают; вот как эмоционально говорил об этом Н. Чужак: «Искусство — это фронт ...бьющийся за то, чтобы взамен противоположных друг другу — многомиллионной армии пассивных созерцателей, и небольшой группы спецов, изобретателей в искусстве — стало единое, солидарное в труде человечество, просоченное общею для всех радостью постоянного видения мира по-новому» (*Чужак Н.* Указ. соч. С. 37). (От мысли о возможности непосредственной (пусть в идеале) реализации идеологии в эмпирической или «социофизической» сфере — прямой путь к созданию коммунистической или, шире, тоталитарной утопии.)

---

[13] См., например, книгу *А. Ханзен-Леве* «Русский символизм. Система поэтических мотивов». Указания Д. Чижевского (Anfänge des russischen Futurismus / Hrsg. von D. Tschižewskij. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1963. S. 19–21) и других исследователей на тесную генетическую связь футуризма с символизмом, как представляются, не опровергают мой тезис о специфике авангарда — литературоведческие формулировки (в том числе формулировки, предлагаемые в настоящей статье) чрезвычайно редко позволяют устанавливать четкие границы. Но различие этих двух художественных систем представляется в целом отчетливым. Более тонко эта проблема рассматривается в книге А. Пайман «История русского символизма» (М.: Республика, 1998) (за указание на эту работу благодарю Ю.С. Степанова).

[14] Можно процитировать и сходные высказывания футуристов до революции – например, в 1915 г. Владимир Маяковский в статье «Капля дегтя» писал: «Не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего».

Следует отметить, что отказ от знака как выход за пределы семиотического стал логическим завершением и Пирсовой программы. Речь идет о концепции «финальной интерпретанты»: это «то, что *было бы* определено *в конце* как истинная интерпретация, если бы рассмотрение вопроса продолжалось до тех пор, пока не будет достигнуто окончательное мнение» (*Peirce Ch. S.* Collected Papers. Vol. 8. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1958. § 184). (Уже сама постановка вопроса о конечном звене семиозиса в учении Пирса[15] сближает его семиотическую программу с программой авангарда.) Финальной интерпретантой, по Пирсу, должен быть не новый семиотический феномен — поскольку он порождал бы новую интерпретанту, и так далее — но «целенаправленно формируемый, сам себя анализирующий хабит (self-analyzing habit)» (*Peirce Ch. S.* Collected Papers. Vol. 5. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1936. § 491). Речь идет о переходе от семиотического оперирования, оперирования знаками, к практическому оперированию — оперированию объектами (ср. в этом контексте Пирсову концепцию «прагматицизма»).

VI. Перспективы

Остается наметить основные перспективы, или основные направления, семиотического описания авангардизма.

В рамках соссюровской концепции знака (отмечу в скобках: до сих пор довлеющей над нашим литературоведением) специфику авангарда увидеть чрезвычайно сложно. Чтобы поставить проблему референции эстетических знаков, точнее, чтобы увидеть своеобразие семиотической структуры авангардизма, чтобы определить специфику авангарда и понять, как возникает такая система, необходима неструктуралистская методология и иная модель знака, в целом соответствующая Пирсовой. А разрабатывать эту проблему придется, очевидно, в основном с опорой на Соссюра, но уже с более широкой перспективой, *на другом уровне*.

Можно попытаться установить, хотя бы приблизительно, семиотическую структуру, типологическую для неавангардистского искусства, и тогда отчетливей увидим специфические черты авангардизма. Можно устанавливать семиотические параллели между авангардом и массовой культурой, и в этом случае, вероятно, станет яснее, в каких конкретно формах, в чем именно авангард оказал влияние на современное искусство (а значит — в какой мере реализовались и реализуются утопии авангарда).

Если понимать теорию не как новое описание известного на известном языке, но как конструирование языка для описания известных явлений, которые в результате описания предстают неизвестными, «новыми», то можно надеяться, что исследование глубинных схождений между семиотической программой авангарда и семиотической программой, сформулированной Пирсом, откроет новые научные перспективы. Речь идет не столько об изучении такого явления культуры, как авангардистское искусство, сколько о том, чтобы задать рамки для описания совершенно разнородных феноменов (научная или философская теория и художественная программа) на едином языке, то есть сделать первые шаги в деле создания унифицирующего семиотического «автореференциального» научного инструментария, который практически не связан спецификой исследуемого объекта (и приложим практически к любому объекту, который может быть исследован), а значит, описывает универсальные механизмы конструирования действительности человеком.

---

[15] По замечанию Дж. Дили, обращение к телеологическим представлениям было неизбежным и закономерным результатом всей теории Пирса, его «Великой Утопии» («Grand Vision», см. *Deely J.* The Grand Vision // Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections / Ed. by V. M. Colapietro & T. M. Olshewsky. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 1995. P. 51).

Наталья Фатеева

ИДЕНТИЧНОСТЬ ЛИЧНОСТИ АВТОРА И ВАРИАТИВНОСТЬ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ В ТЕКСТАХ АВАНГАРДА

Поэт — стихия. Ему любо принимать
разнообразнейшие лики, и в каждом лике
он самотождественен.
К. Бальмонт

Вопрос об идентичности «Я» (personal identity), наверное, центральный в современной философии и психологии. Каковы критерии «идентичности» личности? Это прежде всего физическая пространственно-временная континуальность «тела» и «мозга как носителя сознания» (brain — головной мозг и интеллект), но при этом понятие «идентичности» также включает в себя параметры самосознания (self-consciousness) и непрерывности памяти [Friedman 1992, Fitzgerald 1992]. Итак, понятие идентичности имеет «биологическую» и «социально-психологическую» составляющие — они вместе выводят нас на так называемую «гендерную идентичность» личности, под которой понимается моделирование личностью своей биологической идентичности (выражающейся в разделении на два пола) в соответствии (или несоответствии) с социально обусловленным каноном для лиц разного пола.

В то же время постмодернистские теории, наоборот, отрицают идентичность «Я»: фиксированной идентичности «Я» не существует, речь может идти только о «расщепленном» субъекте (divided self, split subject), и каждый раз происходит реструктурирование индивидуальности (Ж. Деррида, М. Фуко, американские деконструктивисты). Безусловно, в этих теориях прежде всего фигурирует «внутреннее» Я личности, впрямую не соотносимое с его внешним, телесным обликом. Возникает расщепленность на субъекта и объекта, на Я и Другого, между которыми возникает сложная сеть взаимоотношений, ищущая собственно языкового выражения. Очевидно, что новое понимание литературно-языкового творчества как взгляда на самого себя и всю литературу одновременно изнутри и со стороны во многом было инициировано самими же философскими течениями постструктурализма и «новой критики» (Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, философское наследие М.М. Бахтина и др.); в которых (само)критическое умозрение объявляется едва ли не самой органичной формой литературного письма.

Попытаемся назвать те формы языкового выражения, в которых данная «расщепленность» выходит на поверхность, и проследить их эволюцию на протяжении XX века. При этом постараемся определить, насколько стремление к вариативности творческого выражения иррационально, т. е. детерминировано самой структурой человеческой психики (ее бессознательным компонентом), и насколько оно рационально — т. е. активно задается и принимается самим художником слова. Иррациональное и рациональное начала, постоянно сочетаются в сфере художественного эксперимента, балансирующего между «импрессионистичностью» и формализмом, конструктивизмом и деконструктивизмом.

Во-первых, вариативность проявляет себя в стремлении автора попробовать себя в разных формах языкового художественного творчества — поэзии и прозе, которое Р. Якобсон определил как **«литературный билингвизм»**. Острота «двуязычия» в твор-

честве особо ощущается при изучении процессов, происходящих в языке русской литературы первой трети XX в., который по своим радикальным принципам обновления художественного выражения принято называть «авангардом». В это время почти нельзя найти поэта, не стремившегося к прозаической форме выражения. Именно прозаическая форма оказывается необходимой как для разрешения творческих исканий в области поэтического языка (ср. "Разговор о Данте" О. Мандельштама), так и для расширения форм своего художественного выражения, не умещающегося в границах сугубо стихотворного языка (ср. "Египетская марка" О. Мандельштама).

Переход же от одной формы выражения к другой осознается самими авторами как поиски своего нового Я, что проявляет себя в создании переходных форм по оси «стих–проза». Так, неудивительно, что верлибр О. Мандельштама "Нашедший подкову" (1923) появляется именно в период угасания его стихотворной активности и явно указывает на поиски поэтом новых способов выражения как в содержательной, так и формальной области. Об этом же говорят и сами строки стихотворения: *Я сам ошибся, я сбился, спутался в счете* <...> *Время срезает меня, как монету, И мне уж не хватает меня самого.* Б. Гаспаров [1992, 152] считает, что в данном произведении заявлена "невозможность для поэта сделать однозначный выбор между идеей "конца" и идеей "нового начала", и это высказывание ученого находит подтверждение в самом строении свободного стиха. А именно: строфы стихотворения создают такую коммуникативную рамку, в которой Я получает возможность перевоплощения в голоса других одушевленных (*Ребенка; Нашедшего подкову;* инклюзивного *Мы*) и неодушевленных, безличных сущностей (*То, что я сейчас говорю, говорю не я, А вырыто из земли...*).

Это означает, что почти всегда соприкосновение стихотворных и прозаических текстов происходит в сфере метапоэтики, когда в художественный текст, будь то стихотворный или прозаический, сознательно вводится уровень метаописания этого текста, что в принципе ведет к срастанию поэтического и метапоэтического смыслов. Таким образом, при порождении литературных произведений обнаруживается тенденция интертекстуальности вне зависимости от их формального выражения, и "единство серебряного века" [Эткинд, 1989] можно видеть в том, что любой текст в пределе стремится стать "текстом в тексте".

Языковые конструкции "текст в тексте" и "текст о тексте" смещают границы между "своим" и "чужим" текстом, а также субъектом и объектом текстопорождения, что трансформирует сам коммуникативный акт создания новых текстов и основные текстовые категории, делая их "авангардными" по отношению к предшествующему состоянию литературы. Реконструкция "чужих" текстов по вновь порождаемым "своим" фактически становится актом "дешифровки" [Фарыно, 1989] предшествующих текстов и практически оказывается созданием своего нового языка, в котором снимаются оппозиции "язык — мир" и "текст — метатекст". Поэтому особая роль в системе авангарда отводится языковой и поэтической памяти, которая позволяет реконструировать семиотическое целое по его части. Подвергая аналитическому переразложению как "свой", так и "чужой" текст, или сливая в своем творчестве метаязыковый анализ и текстопорождающий синтез, художник слова создает свой новый "образ мира, в слове явленный" (Б. Пастернак).

Иными словами, стремление к «инаковости» по отношению к самому себе и поиски в себе Другого заставляют художника слова выйти за пределы индивидуального языкового сознания в мир уже созданных другими текстов, в бесконечную область межтекстовых цепочек, в которой снимается оппозиция «язык — мир» и смещаются границы между «своими» и «чужими» текстами.

Создание языковых конструкций «текст в тексте» и «текст о тексте» связано с активной установкой автора текста на диалогичность, которая позволяет ему не ограничиваться лишь сферой своего субъективного, индивидуального сознания, а вводить в текст одновременно несколько субъектов высказывания, которые оказываются носителями разных художественных систем. Возникает то, что еще ранее М.М. Бахтин назвал «полифонизмом» текста и определил как соприсутствие в тексте нескольких «голосов». Неудивительно, что сама теория М.М. Бахтина, приведшая к формулированию идеи «неоднородности текста» и наличия нескольких «текстов в тексте» [Лотман, 1981] родилась одновременно с метаязыковыми и метатекстовыми поисками в литературе начала XX века и стала их имплицитным описывающим механизмом (ср. работы Р. Барта, Ю. Кристевой и др.). В этом смысле Ф.М. Достоевский как объект изучения стал для Бахтина скорее катализатором идеи «полифонии» и «диалогизма» слова в романе, а не реальным ее «носителем». Ю. Кристева совершенно справедливо подчеркивала, что полифонический роман XX столетия (Джойс, Пруст, Кафка) кардинально отличается от романов предшествующих эпох, поскольку «реализуется внутри языка» и отличается выявленной установкой на интертекстуальность. Ср. «Сама теория Бахтина (так же, как и теория соссюровских «анаграмм») возникла исторически из этого разрыва. Бахтин смог открыть текстуальный диалогизм в письме Маяковского, Хлебникова, Белого <...> раньше, чем выявить его в истории литературы как принцип всякой подрывной деятельности и всякой «оспаривающей» текстуальной продуктивности» [Kristeva, 1970, 92–93].

Но если авторы начала XX века жили в эпоху конструктивного раскрытия «интертекстуальности» как приема организации текста, то авторы эпохи постмодернизма из интертекстуального измерения уже выходят в «гипертекстуальное», которое обусловлено возможностью существования текста в электронном виде в мультимедийном пространстве.

По мнению Дж.П. Ландоу [Landow, 1992], определения идеального текста Р. Барта, Ю. Кристевой (типа «Всякий текст есть между-текст по отношению к другому тексту» [Барт, 1989, 418] и «Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [Kristeva 1969, 443]) как бы предрекают появление понятия «гипертекста». Неудивительно поэтому, что сам термин «гипертекст» появился почти одновременно с термином «интертекстуальность», введенным Ю. Кристевой. «Гипертекст» как понятие был терминологизирован Т. Нельсоном и Д. Энгельгардтом в 1967 году. Под «гипертекстом» стали понимать текст, фрагменты которого снабжены определенной системой выявленных связей с другими текстами и предлагают читателю различные «пути» прочтения (см. [Landow, 1992, 3–4]). Таким образом, каждый текст оказывается включенным во всю систему созданных до него или параллельно с ним текстов, приобретает визуальное многомерное представление и становится «мультисеквенциальным», т. е. читается в любой последовательности[1]. Более того, новый текст и исходные, к которым даны отсылки, могут одновременно сосуществовать на экране компьютера. «По существу, гипертекст, в своей законченной форме, предстает перед нами как самодеконструирующийся текст. Если смысл линейного текста — это результат иерархического упорядочения отдельных его смыс-

[1] У. Эко [1998, 6] дает следующее определение гипертекста: «Гипертекст — многомерная сеть, в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом».

ловых фрагментов, то в гипертексте эта иерархия исчезает. В пространстве гипертекстов любой подавляемый голос отсылает к тексту, в котором он является главным. Здесь от классического «различия», когда один из полюсов бинарной оппозиции ставится в преимущественное положение, происходит естественный переход к дерридеанскому «различáнию», когда полюса оппозиции принципиально равноправны» [Корнев, 1998, 41][2].

Понятно, что такое представление текста, уже самой своей структурой обеспечивает его «децентрацию», и поэтому совершенно естественно, что ориентация на «гипертекстуальное сознание» порождает тексты, созданные по типу словарей, энциклопедий или строение которых можно обозначить как «На ваше усмотрение» (ср. заглавие романа Р. Федермана) или «Сад расходящихся тропок» (ср. название рассказа Х.-Л. Борхеса). Такая композиция текста в какой-то мере приравнивает на уровне интерпретации писателя и читателя, поскольку выбор и смена фокуса и пути чтения текста зависят по преимуществу от «потребителя» информации. Возникает и новая, ранее не существовавшая «большая форма» текста, в которой доминируют не внутритекстовые, а межтекстовые отношения и в какой-то мере снимается вопрос об идентичности личности автора (автор или лирический субъект становятся интертекстуальными).

Именно поэтому при создании художественных текстов на бумаге «гипертекстуальность» как раз и таит в себе основные подводные камни. Она позволяет работать лишь в локальном контексте, где многочисленные связи еще обозримы и воспринимаемы, но обрекает на неудачу возможность целостного существования большой формы как в прозе, так и в поэзии. Парадоксальным образом экспликация связей между текстами не усиливает его «полифоничность» и «многоголосие», а лишь делает явным, что вновь создаваемый текст вращается вокруг очень ограниченного и замкнутого круга текстов, на который он ссылается. Эффект «множественности текста» (Р. Барт) не возникает, не создается и ожидаемая «когерентность» ставшего линейным гипертекста, заданного лишь соположением предложений и строф. Ср., например, отрывки из текста под названием «Александрийцы» (гл. «Футуризм») В. Сосноры:

пароход современности вез по волге из корсуня с кавказа молодежь с медными щеками в цилиндрах с нарисованными самолетиками на лбу и под чириканье чаек сбрасывали с мачты вниз в набежавшую волну винную в пузырях александрийское бревно с курчавым чучелом на вершине <...>

ничто не мешало этим смехачам ни тупые волны власти ни царь ни полиция ни народ дуреющий на берегу от семечек помидоров и дынь <...>

алексей крученых компас он автор слова заумь и формулы заумный язык и это не эпатаж на самом деле крученых считает что поэт имеет право на язык изобретенный лилия прекрасна но название ее пошло а сама затасканная крученых обновляет называю лилию еуы создает род концертного речетатива с чтением вьюги волчьих когтей верещанья крыльев ласточкоподобных его заумь от древнерусских заклинания змей и ведьм плясовых стержней марионеток крученых же начинает свой манифест дыр бул щыл убешщур маяковский декларирует есть еще хорошие буквы эр ша ща сравним автор слова о полку игореве боян бо вещий аще кому хотяще и т д

При такой «имплантированной» (С. Корнев) интертекстуальности пропадает главное эстетическое содержание интертекстуального отношения — "несравненная

[2] См. также [Хартунг, Брейдо, 1996].

радость открытия в сокрытии"(М.Цветаева). Такая «радость узнаванья» заложена лишь в авторской «центрации» смысла, когда, по мысли Л. Женни [Jenny, 1976, 262], трансформация и ассимиляция множества текстов осуществляется «центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла». Таким образом, для осуществления реального текстового взаимодействия необходимо, чтобы текст стал «садом сходящихся тропок».

Любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый. В этом смысле отношение между данным текстом и его предтекстом становится подобным тропеическому, и, как считают американские деконструктивисты, «на первый план в качестве смыслопорождающих выдвигаются внутренние элементы языка, якобы имманентная ему «риторическая форма», освобождающая его от прямой связи с внеязыковой реальностью» (см. [Ильин, 1996, 189]). Причем каждый новый интертекстуальный слой все более будет терять прямую денотацию и будет приобретать «метареферентную функцию интерпретации или экспликации референтного смысла прототекста» [Смирнов, 1985, 9].

Проследим, к примеру, хотя бы одну интертекстуальную линию, по которой шло приращение смысла пушкинской строки «жизни мышья беготня». В романе А. Белого «Петербург» о *«мышке»* вспоминает Николай Аполлонович, *«ловя убежавшую мысль»*, и «мышь» становится «шипящим» коррелятом «мысли», превращая «ужасное содержание» романа в *«себя измышлявшие мысли»*. У современного же поэта А. Левина мы уже встречаем аграмматическую конструкцию *«серых мышлей раз за разом вылезало из норы»*, которых так же много, как и *«жижиц мухалиц летало много более одной»* Таким образом, словесный символ «мышья» сначала, претерпевая «смягчение», раздваивается у Белого, образуя варианты основы *мышь/мышля/мысль* с параллельным значением «бег мыши — бег мысли», а затем у Левина эта основа уже в метатекстовом варианте *мышл'* (как словообразовательный и семантический межтекстовый неологизм) подвергается обратной метафоризации — в ней вновь становится явным «животное начало» (т.е. пушкинский текст в тексте Белого), а сама «мышль» связывается с другими представителями литературно-мифологического царства, в которых активизируются звуки серой «жизни» (ср. *жижиц*) «побегающих мерзайцев» и порождаются новые ненормативные образования, имеющие интертекстуальный генезис[3]. И эти семантические аграмматизмы, как заметил М. Риффатерр [Riffatterre, 1979, 249], «в силу того, что они блокируют декодирование, заставляют читателя непосредственно читать структуры».

Одновременно в этой цепочке преобразований «текст в тексте» нарастает игровое начало интертекстуализации. "Текст в тексте, — пишет Ю.М. Лотман [1992, 110–111], — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение прежде

[3] Например, лисица в этом стихотворении начинает «размышлять» как съесть убегающего «мерзайца». Ср. также «Мухи как мысли» И. Анненского и «Мухи, как черные мысли» А. Апухтина, а также весь ряд вариаций на тему «мух» в русской литературе, описанный в работе [Хансен-Лёве, 1999].

всего обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер".

Переключение кодов и интертекстуальность обнаруживают себя и в такой особенности литературного текста XX и XXI века, как многоязычие, истоки которого кроются в идее создания особого «заумного» поэтического языка. Но если начало XX века связывают с футуристической установкой на создание «заумного языка» в основном на базе славянских корней, то рубеж XX–XXI веков характеризуется широким использованием «разноязычной» зауми, в которой звуковые последовательности одновременно принадлежат двум и более языковым стихиям, и поэт как бы осуществляет перевод с одного языка на другой: на одном языке определенное звукосочетание может выступать как осмысленное знаковое образование, на другом — как новообразование; расподобление же фиксируется различной транслитерацией (кириллической, латинской, буквами древнегреческого алфавита и даже санскрита у В. Мельникова).

Своеобразный алгоритм построения такой «космополитанской» зауми можно найти в стихотворении А. Федулова, озаглавленном вопросительной формулой «Что-кось?» (2001), где вторая часть может ассоциироваться как с космосом, так и быть просто междометной частицей. Если же мы обратимся далее к тексту стихотворения (переводы в нем даны нами), которое обращено к другу Александру:

Что космос нам — ***Zeit?*** (нем. *время*)
— ***Zeile?*** (нем. *строка*)
— ***Zaun?*** (нем. *забор*)
— ***Zaum?*** (нем. *узда*)
Да, Саня, — ***Zany*** *— да, увы* — (англ. из итал. *шут, дурак*)
наш космос — прояснившаяся
заумь
из пыли снежной в мускул исполина
и вот —
две умерщвленные былины
чтоб было чем у головы в носу
пощекотать —

то обнаружим, что русское слово «заумь» в других языковых системах (прежде всего немецкой) порождает сеть ассоциаций, связанных с понятиями «ограничения пределов» («забор») и «сдерживания движения» («узда»), которые в русском осмыслении ей противоположны, так как соединяются с понятием «космоса» (ср. *наш космос — прояснившаяся* ***заумь***). Через итальянский и английский язык проясняется двойственная природа «зауми» — серьезное порой рождается из шутливого артикуляционного эксперимента, т. е. «звукопорождение» тянет за собой «смыслопорождение». Интересно, что шутливое и серьезное образует не только интернациональную, но и интертекстовую рамку всего стихотворения Федулова, поскольку последние его строки памятью слова «щекотать» связаны с четверостишием О. Мандельштама о «времени». Ср. *Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, — / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук* (1922). Обращаясь же затем к заглавию «Что-кось?» и первой строке (*Что космос нам —* ***Zeit?***) обнаруживаем, что словесно-звуковые импровизации современного поэта отнюдь не случайны: они связаны с «косящим» и «скашивающим» влиянием времени на поэзию, и даже сама строка (***Zeile***) также идет *вкось*. Таким образом, за счет поиска звуковых последовательностей в разных языках происходит общее расширение поэтико-языкового поля.

При этом прослеживается следующая закономерность: чем вновь создаваемый текст более отдален во времени от текста-источника, тем в нем более проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего. Это проявляет себя даже в том, что в текстах-донорах может даже смещаться понятие «нормы». В этом смысле интертекстуальная игра, с одной стороны, выступает как один из способов сокращения временной перспективы, с другой, — задает такой угол смещения культурной проекции, что прототекст как бы изживает сам себя: внимание сосредоточивается не на нем, а на степени его искажения. Иными словами, элементы, находящиеся на переднем плане, приобретают «свои очертания только в процессе перемещения с заднего плана. Но поскольку выделенный элемент первоначально был составной частью заднего плана, то он как таковой создается только сейчас» [Изер, 1997, 130]. В этом смысле очень показательна первая строка стихотворения современного поэта А. Еременко: *Бессонница. Гомер ушел на задний план...* по отношению к исходной мандельштамовской: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса.*

Если же проследить за эволюцией литературного творчества на протяжении всего XX века, то авторы постепенно для «интертекстуальной работы» выбирали для себя не проекцию углубления исходной перспективы текста, а проекцию ее «расщепления», и «язык-объект» литературы все больше становился ее «метаязыком», но в «разобранном виде». Поэтому в настоящей антологии мы хотим исследовать тексты разных временных срезов, с начала XX века до наших дней, которые связаны принадлежностью к русской литературе и общностью языка, выявив как фазы совмещения этих текстов, так и фазы их расхождения.

Еще одним способом экспликации «расщепления» авторского «Я» с точки зрения коммуникативной организации художественных текстов являются так называемые гендерные и коммуникативные сдвиги, обнаруживаемые как в стихотворных, так и прозаических текстах. А именно: особенно релевантными оказываются те случаи, (1) когда автор одного пола организует текст от лица другого, употребляя соответственно грамматические формы в противоположном по отношению к себе роде; (2) когда автор прибегает к коммуникативному переходу от 1-го лица к 3-му лицу, тем самым то включая, то исключая Я из текста и создавая мерцательный эффект «присутствия-отсутствия» другого или наблюдателя в тексте либо эффект расщепления Я[4].

Какова же функция подобных переходов, или «шифтов» (от англ. shifts)? На наш взгляд, большинство коммуникативных и гендерных «сдвигов» укладываются в компенсаторную модель реструктурирования индивидуальности. Это относится и к обычным переходам в прозаическом повествовании от 3-го лица к 1-му лицу, т. е. переключению из экзегетического плана в план диегетический. Такие переходы были свойственны В. Набокову: например, в рассказе «Тяжелый дым» и романе «Дар» писатель акцентирует множественность Я героя и мобильность перехода между инстанциями «Я — поэт» — «Он — простой смертный» (см. подробно [Фатеева, 2000, 246–259]). Благодаря подобным переключениям автор обеспечивает себе сразу две субъектные перспективы организации нарративного плана произведения: он может

[4] В этом отношении интересна работа Р. Якобсона о великом немецком поэте Гельдерлине [Якобсон, 1987, 364–386]. В ней Якобсон показывает, как после психического заболевания у поэта резко изменилась манера организации стихотворного текста: главное отличие состояло в полном отсутствии шифтеров — показателей 1-го и 2-го лица, на которых строилась грамматическая структура предшествующих стихотворений. Якобсон объяснял такое изменение, как утрату способности и воли к диалогической речи.

взглянуть на себя глазами другого, что также не исключает возможности показать самого себя таким, как он виден не другому, а только самому себе. Вторая перспектива и оказывается сферой поэтического творчества, что и заставляет Набокова строить свой художественный текст как диалог прозаического и стихотворного способа выражения.

Другим проявлением подобного «сдвига» оказывается нарративная стратегия металепсиса, т. е. вторжения «Я» автора в мир своих героев, к которым он не принадлежит. С ярким проявлением металепсиса мы сталкиваемся в недавно опубликованном романе Л. Цыпкина «Лето в Бадене» (1982) — его использование дает автору возможность поменяться местами с Достоевским: Я-Цыпкин выступает в роли великого писателя, а Федя (Федор Михайлович) лишь один из его героев, который ведет себя аналогично героям самого Достоевского; с такой же легкостью автор перемещается из прошлого в настоящее. Подобную структурную организацию обеспечивает необычная форма записи этого прозаического текста: каждый абзац начинает очень длинное предложение, части которого соединены повторяющимися тире и союзами «и» (чаще всего), «но», «хотя», «впрочем», «в то время как», «как будто», «потому что», «как бы» — точку, определяющую конец абзаца, мы можем не найти на протяжении нескольких страниц. Образуется необычайно растянутое предложение, в котором в единый поток сливаются как собственно авторские размышления, так и приступ игорной лихорадки Федора Достоевского, вдруг вспомнившего свой изматывающий роман с Апполинарией Сусловой, в художественной форме зафиксированный потом в его романе «Игрок». Возникает парадоксальная ситуация: нерасчлененность текста становится формой записи «расщепленного» сознания как автора, так и его героя.

Использование же гендерных сдвигов — Gender Shifts — позволяет автору как бы дополнить себя самого воображаемой «другой половиной». Одной из немногих работ, посвященных это феномену, является статья Сары Пратт [Pratt, 1989], название которой в буквальном переводе звучит так: «Дополнение себя самого: гендерные сдвиги в стихотворениях Тютчева и Ахматовой» (The obverse of self: gender shifts in poems by Tjutchev and Axmatova). Это название тем более показательно, что в англоязычной лингвопоэтической традиции принято различать понятия «subject» и «self». Термин «obverse» (кстати, одно из значений этого слова — «лицевая сторона»; а буквальный перевод «перелицовка») обозначает одновременно и оппозицию, и функцию в качестве составной части внутри определенной системы: в анализируемых стихах лирический субъект противоположного пола, с одной стороны, противопоставлен подразумеваемому естественному, — с другой, как бы дополняет его, помогая рассматривать всю ситуацию с обратной стороны. Исследовательница анализирует данные сдвиги как особый прием: его функция — фундаментальное изменение сексуальной идентичности. Эффективность этого приема зависит от того, насколько автор способен психологически интегрировать себя и другого, чтобы стать этим «другим» в образе лирического субъекта. Так, по мысли С. Пратт, в стихотворениях Ф. Тютчева («Не говори, меня он, как и прежде, любит...») и А. Ахматовой («Неправда, у тебя соперниц нет...», «В тот давний год, когда зажглась любовь...») отчетливо изменение стилистической манеры каждого из поэтов: текст Тютчева приобретает не свойственную ему аффектацию, эмоциональность, получающую звукописную и интонационную основу, а тексты Ахматовой строятся как подчеркнуто аргументированные, логически выстроенные. В первом случае, пишет Пратт, текстопорождение как бы подчиняется «аниме» мужчины-поэта, во втором — «анимусу» поэтессы. Так, «часть психики каждого из авторов идентифицируется с лицом противоположного пола — в терминах Юнга — anima и animus, — что позволяет более полное выраже-

ние собственной личностной идентичности поэта и поэтессы, т. е. выводит на поверхность их обратную сторону» [Pratt, 1989, 241].

Однако, как ни странно, большинство этих воображаемых «дополнений» и «достраиваний», особенно со стороны мужской половины, оказываются чрезвычайно стереотипными. Например, когда Набоков, издевавшийся над женской прозой и поэзией и пародирующий своих современниц (А. Ахматову, М. Цветаеву, З. Гиппиус, И. Одоевцеву и др.), сам решился написать рассказ от женского «Я», то потерпел фиаско. «В патетическом голосе героини «Случая из жизни», — пишет М. Шраер [2000] — смешалось все то, что Набоков, видимо, презирал в женской литературе и что так высмеивал в своих рецензиях. <...> Этот блеклый фельетонный рассказ так и не становится достойной пародией на женское повествование. Вместо этого читатель невольно подмечает корявые швы, там и сям видные на поверхности ткани текста, — и ощущение такое же, как если бы мастеру дамасских клинков вздумалось вышивать гладью».

Существуют даже стихотворные фельетоны на тему стереотипичности «инвертированных» по полу произведений — а именно пародия с названием «Критику» (1909) Саши Черного:

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился
корсет»,
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бородою.

Подобную стереотипичность можно преодолеть только реальной фиксацией множественности «Я» художника слова. Оптимальным способом «достраивания себя самое» является представление текста как особого диалога между женским и мужским «Я». Подобную рефлективную структуру встречаем у современной поэтессы Л. Березовчук. В одной из ее композиций, которые обычно декламируются, существуют два текста, представляющие собой параллельную запись внутренней речи женщины и мужчины. Эта композиция озаглавлена по первой строке *«Где-нибудь, когда-нибудь...»*, которая сразу задает свободу от линейного течения времени и одномерного существования текста. Эпизоды «параллельных» текстов исполняются двумя декламаторами – женщиной и мужчиной, читающими по вертикали столбцов: ср.

Надломится
лучом
память.
Ждала.
Течением
паузы
выбор карты
метил.
Вы
были
правы.
«Как вам нравится

Слепит до сих пор
тайных недугов
неподъемный груз.
Сколько
лет
след
оставлял?
Молчание речи.
Речь молчания.
Вместе,
но
порознь.

эта оправа?»
Камень
говорит
днем
— искрами.
А вечер
— искус:
искусство
оказывается
— не более —
умелой подсветкой.
«Вам кажется,
может
я
сказала
глупость,
ведь так?»
Что ж, удел поэта.

Слава
— плохой
парикмахер
— волосы
вырывает,
хоть
лака
не жалко:
цементирует
малость
того,
что
осталось.
Просто.
Буднично.
Стоит это
— ржавый медяк.

Но при этом, как и в первом эпизоде «параллельных» текстов, так и во втором образуется их общий — третий текст (читается по горизонтали строк), позволяющий «со стороны» взглянуть на мир переживаний участников ситуации. Оказывается, что оба они стремятся найти «общий язык» — «вместе, но порознь». Так в тексте возникает поистине полифоническая конструкция: соединение двух различных текстов, произносимых от первого женского и мужского лица, и появление их результирующего третьего становится шагом к одновременному звучанию двух и голосов, исполняющих разные тексты и в то же время сливающихся в один текст. Третий текст как раз и указывает на то, в чем эти два «голоса» едины.

Постоянная множественность пишущего «Я» и есть основной ресурс порождения нового художественного смысла. Собственно, эту мысль уже довольно давно высказал Р. Барт [Barthes, 1972, 163], который решил рассмотреть сам глагол «писать» с точки зрения его переходности/непереходности: «Я того, кто пишет Я, — это не то же самое Я, что прочитывается тобою. Это фундаментальная асимметрия языка, лингвистически объясняемая Есперсеном и Якобсоном в терминах «шифтера» или частичного совпадения сообщения и кода, кажется, в конце концов, вызвала озабоченность и у литературы, показав ей, что интерсубъективность, или скорее интерлокуция, не может быть достигнута одним желанием, а только глубоким, терпеливым и часто лишь косвенным погружением в лабиринты смысла».

Литература

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Гаспаров Б. Тридцатые годы — железный век (к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама) // Cultural Mythologies of Russian Modernism. California Slavic Studies. XV. Berkeley, 1992.

Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. № 3.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Корнев С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна // Новое литературное обозрение. 1998 (4). № 32.

Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Тарту, 1981.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

Смирнов И.П. Aemulatio в лирике Пушкина // Пушкин и Пастернак: Материалы Второго Пушкинского коллоквиума. Будапешт, 1991.

Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985.

Фарыно Е. Дешифровка // Russian Literature. XXVI -I. 1989.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.

Хансен-Лёве А. Мухи – русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Tom 4: Utopia czystości i góry śmeci. Warszawa, 1999.

Хартунг Ю., Брейдо Е. Гипертекст как объект лингвистического анализа // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 3.

Шраер М. Почему Набоков не любил писательниц? // Дружба народов. 2000. № 11.

Эко У. От интернета к Гутенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. № 4.

Эткинд Е. Единство серебряного века // Звезда. 1989. № 12.

Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол: Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.

Якобсон Р. Взгляд на «Вид» Гельдерлина: Работы по поэтике. М., 1987.

Barthes R. To write? An intransitive verb? // The Structuralists. Garden City, 1972.

Derrida J. The supplement of copula: phylosophy before linguistics // Textual Strategies: Perspectives in Post-structaralist Criticism. L., 1980.

Fitzgerald P. Carry on being: An investigation into continuity of personal identity. Dissertation submitted for BA Hons, Brighton Polytechnic, 1992.

Friedman J. Narcissism, roots and postmodernity: the constitution of selfhood in global crisis // Modernity and Identity. Oxford UK&Cambridge. USA, 1992.

Jenny L. La stratégie de la forme // Poétique. 1976. № 27.

Kristeva J. Séméiotique: Recherches pour une sémanalyse. P., 1969.

Landow G. P. The definition of hypertext and its history as a concept. The Johns Hopkins University Press. 1992.

Miller J.H. The linguistic moment: from Wordsworth to Stevens. Princenton, 1985. XXI.

Pratt S. The obverse of self: gender shifts in poems by Tjutchev and Axmatova // Russian Literature and Psychoanalysis. Amsterdam–Philadelphia, 1989.

Riffatterre M. La syllepse intertextuelle // Poétique. 1979. № 40.

Владимир Фещенко

AUTOPOETICA КАК ОПЫТ И МЕТОД, или О НОВЫХ ГОРИЗОНТАХ СЕМИОТИКИ

Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений.
Казимир Малевич

Не может быть ни познания без сообщества исследователей, ни внутреннего опыта без сообщества тех, кто им живет.
Жорж Батай

Здесь должна быть своя онтология, онтология динамического предмета, где течет не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета, — живой смысл, — течет и осуществляется в живых, творимых и осуществляющих формах.
Густав Шпет

0.

«Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы».

Так говорил Андрей Белый на страницах журнала «Мир искусства» ровно сто лет назад — в 1904-м, в своей статье «Символизм как миропонимание». Вдумавшись в эту мысль вековой давности, нам нетрудно сделать вполне очевидный вывод: она с легкостью могла бы быть высказана в наши дни, не растеряв при этом ни капли своего смысла.

Разберемся.

«Мир изучен...»? Суждения об ограниченности человеческого знания еще совсем недавно можно было услышать от представителей самых разных научных отраслей. «Конец науки», «конец прогресса», «конец истории» или более специфично — «конец философии», «конец физики», «конец эволюционной биологии», «конец космологии» и т. д.[1] Само это безудержное приписывание «концов» и «кризисов» чему угодно говорит о том, что современному человеку — ученому ли, простому обывателю — просто-напросто нелегко свести «концы с концами», определиться. К тому же, в соответствии с новейшими концепциями, всякого человека, взявшегося сочинять что-либо, занявшегося творчеством нового, неминуемо охватывает «страх влияния», т. е. боязнь быть раскритикованным по причине реального или мнимого эпигонства[2].

«Всякая глубина исчезла с горизонта...»? Даже более того — поверхностность стала самим критерием эстетического и истинного. Начиная от воцарения китчевого

---

[1] Данный перечень «концов» взят нами из содержания книги: *Хорган Дж.* Конец науки: Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки / Пер. с англ. СПб., 2001.

[2] См. об этом: *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

сознания в 50-х гг. XX века[3] и заканчивая упрочением позиций культуры плоскости, упругости, глянцевости — будь то безобидная обложка журнала или мир новейшей бытовой техники[4]. «... Простиралась великая плоскость».

«Все обесценилось...»? По крайней мере сами теоретики так называемого постмодернизма, заявляют об этом ответственно, как о принципе своих творчеств (естественно, речь не идет о «высоком постмодернизме», остающемся, как это принято, в андерграунде и поэтому как бы не существующем). Такой столп современной мысли, как Пауль Фейерабенд, выбрасывает «на интеллектуальный рынок» лозунг «Everything goes», т. е. «сойдет все что угодно», и... рынок с жадностью поглощает новую методологию «всеядности».

Но все же остается справедливым и последний тезис: «Захотелось перспективы», «дальнего в сердцах». Действительно, сквозь горы мусора и хлама начинают пробиваться ростки нового мировидения, сквозь кричащие шумы начинает прорезаться поиск нового лада.

Собственно, лад этот не возникает на пустом месте, как что-то нарочито неслыханное и не бывшее ранее. Его начали настраивать до нас, в не столь отдаленном прошлом. Однако опыт этих мастеров не был распознан в должной мере ИХ современниками. И, таким образом, они — тихие мастера — были обречены на будущее, которое, кажется, для них сейчас наступает.

Данная книга — своеобразная платформа с двойным указателем «Семиотика и Авангард». На этой платформе мы — современные исследователи — встречаем как бы два прибывших из прошлого поезда: на левом пути — «Авангард», на правом — «Семиотика». Таким образом, мы прослеживаем сразу две параллельные истории: историю мирового Авангарда, преимущественно литературного, и историю «глубинной семиотики» как науки о знаковых системах творчества. Встретив оба состава, подошедших к пункту назначения одновременно, мы попытались произвести диалог — обмен опытом. Результаты этого диалога нашли отражение в обзорных и вступительных статьях к разделам книги, в комментариях и в последней части книги, в цикле статей современных авторов. Но это отнюдь не конечная точка нашего общего, отныне, пути. Ведь человек, согласно Ж.-П. Сартру, «не сумма того, что в нем есть, а совокупность того, чего в нем еще нет, но чем он может стать» (Сартр Ж.-П. Ситуации: Сборник: Антология литературно-эстетической мысли / Пер. с фр. М., 1998. С. 294). Наша книга — о Человеке, а значит, она сама — не просто сумма наличных текстов, но еще и совокупность своих возможностей. Из прошлого через настоящее мы отправляемся, следуя призыву одного из героев Франсуа Рабле, «в великую страну МОЖЕТ БЫТЬ».

I. Семиотика сегодня

Что представляет собой семиотика на современном этапе развития? Каково было это развитие до настоящего момента? По каким путям пойдет эволюция семиотического знания в дальнейшем? Вот, пожалуй, три вопроса, с которых следовало бы начать проникновение в проблематику данной книги. Однако прежде было бы не лишним напомнить о том, с чем вообще имеет дело наука семиотика. Какова область ее компе-

---

[3] См.: *Karpfen F.* Der Kitsch: eine Studie ueber die Entartung der Kunst. Hamburg, 1925; *Moles A.* Le Kitsch: l'art du bonheur. P., 1971.

[4] См. на эту тему: *Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц. М., 1996; *Бодрийяр Ж.* Соблазн / Пер. с фр. М., 2000.

тенции в ряду прочих дисциплин, какова ее роль в ряду остальных исследовательских зон в культуре?

Семиотика достаточно уверенно определяет свой предмет. Как правило, споров по поводу исходной дефиниции среди самих семиологов не возникает. Такие дефиниции могут варьироваться только в масштабе или же в ракурсе. Приведем некоторые из общепринятых определений семиотики в порядке возрастания числа предикатов:

1. Семиотика — наука о знаках;

2. Семиотика — наука о знаках и/или знаковых системах;

3. Семиотика — наука о знаковых системах в природе и обществе;

4. Семиотика — учение о (графических) знаках и о рядах знаковых форм;

5. Семиотика — наука, изучающая знаки и процессы их интерпретации;

6. Семиотика — научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых систем, несущих и передающих информацию.

Помимо данных «центральных» определений существуют и более специализированные, прикладные, в частности:

7. Семиотика — приложение лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык;

8. Семиотика — система того или иного объекта, рассматриваемая как совокупность знаков (например, «семиотика данного фильма», «семиотика лирики А. Блока» и т. п.);

9. Семиотика — учение о признаках болезней (симптомах) и характерных их сочетаниях (синдромах).

Как видно, все дефиниции находятся в согласии друг с другом, лишь поясняя одна другую. Стоит обратить внимание и на тот факт, что минимальный размер характеристики — всего три слова («наука о знаках»), и он является вполне достаточным. В этом, как кажется, особый «характер» семиотики, ее методологическая ясность и своеобразная лаконичность.

Есть мнение, что семиотика — это способ говорить просто о сложном. В самом деле она имеет дело не только с простыми объектами (такими, как система дорожных указателей, буквенный алфавит, дизайн интерьера), но и с куда более высокоорганизованными (живые организмы, культурная среда, мода, медийное сознание, творчество, мир отдельного произведения искусства). Найти инвариант, атомарную структуру некоторого явления или вещи, описать множественное через единичное или бинарное — вот в чем задача семиотического подхода.

Базовым в семиотическом учении является понятие знака. Само имя науки произведено от древнегреческого σημεῖον («знак»). У Гомера слово σῆμα означало как «опознавательный знак», «гробница, которую надо было выделить в ряду других», так и «знак-сигнал, который подавал Зевс смертным для разгадки». В этом гомеровском употреблении уже проглядывают некоторые черты позднейшего, то есть современного, отношения к знакам, как двуединым сущностям, отсылающим к чему-либо иному[5].

[5] О термине «семиотика» в историческом освещении см. новую работу: *Deely, J.* The word «semiotics»: formation and origins // Semiotica. 2003. № 1/4. Vol. 146.

Если в определении предмета семиотики сохраняется более или менее твердое единство, то в отношении знака как некоторой точки отсчета семиотической деятельности ситуация уже не выглядит столь единообразно. Общего и сложившегося мнения о том, какой класс фактов можно подвести под понятие знака, нет. В каждом конкретном случае, при анализе того или иного объекта, такое понятие формулируется ad hoc.

Исчерпывающего, универсального определения понятия знака дать нельзя, можно лишь раскрыть его смысл и содержание применительно к тем или иным областям человеческой деятельности или к конкретным обстоятельствам, «знаковым ситуациям». Так, уже в естественном языке — как считается, первичной знаковой системе — мы находим целый д и а п а з о н знаковых сущностей. При различных ракурсах в качестве знака здесь может выступать акусма, фонема, морфема, лексема — из разряда единиц, меньших, чем слово; или же фраза, высказывание, интонема, текст, свод текстов — на уровнях более крупных, чем слово. В каждом конкретном случае, рассматривая, например, знаковое пространство художественного текста определенного автора, мы будем выбирать тот или иной масштаб изучения. При этом в качестве знаков будут фигурировать индивидуальные, свойственные именно данному автору, единицы, или креатемы (личные творческие формы).

Специфика семиотического метода такова, что она, по выражению Ю.С. Степанова, «находит свои объекты повсюду — в языке, математике, художественной литературе, в отдельном произведении литературы, в архитектуре, планировке квартиры, в организации семьи, в процессах подсознательного, в общении животных, в жизни растений»[6]. Процесс наблюдения за чем-либо — это, по существу, уже семиотический процесс, если он сопровождается поиском и нахождением закономерностей объекта, пересечениями, схождениями и размежеваниями данного объекта с другими объектами, динамикой внутри самого объекта.

Не будет преувеличением сказать, что каждый человек — не обязательно ученый или художник — выполняет в своей жизни множество семиотических процедур, даже зачастую не осознавая этого. Самым ярким примером этого является юмор. В анекдотах или же просто в оговорках «по Фрейду» всегда участвует определенная смыслоразличительная процедура. Она-то и порождает каждому человеку свойственное ощущение «смешного», «остроумного»[7]. Конечно, можно назвать эту обывательскую семиотику «наивной картиной мира», «риторикой повседневности». Тем не менее даже на этом, «житейском», уровне семиотическое находит свое место.

Так же как опыт восприятия и творчества знаков разнится в сознании каждого человека по сравнению с другими индивидуумами, так же исторически изменялось и научное представление о знаке, получая разные толкования в разные эпохи и у разных ученых. Семиотика как научная дисциплина развивалась не так равномерно, как, к примеру, математика, физика или экономика. В отличие от перечисленных наук, двигавшихся в своей истории поступательно, всегда имея в виду отъединенное погружение в свой собственный предмет, семиотика развивалась по зигзагообразной траектории. Черпая свой материал из смежных наук —

---

[6] *Степанов Ю.С.* В мире семиотики // Семиотика: Антология. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 5.

[7] Классической работой на эту тему является исследование З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». Семиотике смешного посвящено огромное количество работ, среди которых укажем недавнюю: *Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

лингвистики, кибернетики, биологии, психологии, когнитивистики и др., — а также из «сырой реальности», она отдавала, в свою очередь, этим наукам свои обобщения. Поэтому ее собственная эволюция всегда носила контекстный, сингулярный характер.

Семиотика — принципиально межотраслевая дисциплина. Развиваясь на стыке наук, она, так сказать, задавалась вопросом о природе самих стыков. Ее предметом всегда становились предельные элементы системы, минимальные различия между теми или иными аспектами явлений, а также функциональная значимость этих элементов и различий для самого явления как целого.

Кроме того, значение семиотики как научной дисциплины кроется в том, что она способствует унификации науки в целом, поскольку закладывает основы любой другой частной науки. Один из первых систематизаторов семиотики, Чарльз Уильям Моррис, по этому поводу писал: «Понятие знака может оказаться важным для объединения социальных, психологических и гуманитарных наук, когда их отграничивают от наук физических и биологичсеких. А поскольку <...> знаки — это просто объекты, изучаемые биологическими и физическими науками и связанные между собой в сложных функциональных процессах, то объединение формальных наук, с одной стороны, и социальных, психологических и гуманитарных — с другой, создаст необходимую базу для объединения этих двух рядов наук с физикой и биологией»[8].

Семиотика предоставляет каждой отдельной науке, или каждому отдельному виду искусств аппарат для изучения их собственного языка. Изучение языка науки или искусства предполагает не просто анализ его грамматики, но и изучение его отношения к обозначаемым (символизируемым) объектам, а также к людям, которые используют этот язык (ученым или людям искусства).

Семиотика создает единый язык, применяемый с соответствующей долей поправки к любому конкретному языку или знаку, а значит, применимый и к языку науки или искусства, и к особым знакам, которые используются в данной области. На заре семиотики, в 1930-е гг., Ч.У. Моррис призывал: «<...> многим сейчас стало ясно, что человек — в том числе человек науки — должен освободить себя от сплетенной им самим паутины слов и что язык — в том числе язык науки — остро нуждается в очищении, упрощении и упорядочении. Теория знаков — полезный инструмент для ликвидации последствий этого своеобразного "вавилонского столпотворения"»[9].

Естественно, что при таком пограничном и в то же время лабильном, «плавающем» характере семиотического знания большую роль играл фактор предпочтения ученого-семиолога, выбора им объекта изучения. Яркой иллюстрацией действия этого фактора явилась, например, деятельность французских структуралистов в 50–60-е гг. прошлого века. Для таких ученых, как Ролан Барт, Мишель Фуко и Юлия Кристева, семиотический анализ мифологии массового сознания, по сути, был формой общественного и политического протеста. В художественной плоскости этот протест выразился в романах А. Роб-Грийе и Натали Саррот, фильмах Ж.-Л. Годара; в околохудожественной — в философских трактатах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «акционистской» деятельности Г. Дебора. Их творчество было предельно семиотично, что означает: они активно использовали достижения научной семиотики и в то же время сами вырабатывали на художественной или идеологической основе семиотические методы.

---

[8] *Моррис Ч.У.* Основания теории знаков // Семиотика: Антология. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 46.

[9] Там же. С. 47.

Что касается Советского Союза, то здесь занятия семиотикой (в научном плане) выглядели как своего рода «тихое диссидентство». Если в случае французов семиология предстала инструментом изучения языка власти, то у нас в стране она, скажем так, выступила инструментом «*не*изучения» языка власти, переключившись на области, наиболее удаленные от сферы ее (власти) влияния.

* * *

Так или иначе, при всей необычности хода своей эволюции семиотика, разумеется, имеет свои концептуальные корни, своих отцов-основателей и признанных авторитетов в своей области.

Вообще, по мере развития семиотики в XX в. у нее обнаруживались все более глубокие исторические корни. Одни ученые ведут ее хронологию примерно от XVIII в. Другие же относят ее зарождение ко временам Блаженного Августина, введшего в оборот понятие signum («знак, обозначение»). Есть также мнение, что основателями науки о знаках являлись древнегреческие стоики, размышлявшие о природе языковых категорий.

В наше время принято говорить о двух ветвях семиотики. Сам термин «семиотика» первоначально применялся для формальной, логико-математической линии, представленной трудами американского логика Ч.С. Пирса, а содержательная, предметная линия с легкой руки ее основателя швейцарца Ф. де Соссюра именовалась семиологией. (В настоящее время оба термина употребляются как синонимы). В свою очередь, каждая из этих ветвей имеет свою традицию.

Среди предшественников логически ориентированной семиотики Пирса называют по крайней мере три имени. Первое — Джон Пойнсот (1589–1644), священник. Этот послесредневековый автор подытожил результаты занятий знаками в схоластической средневековой науке. Пойнсот ввел классификацию знаков, уже напоминающую о Пирсе.

Второе имя — Джон Локк (1632–1704), английский философ-просветитель. Его идеи о разуме и языке прямо предвосхитили учение Пирса. Именно Локк, в частности, ввел термин «знак» для обозначения слова как базисной единицы языка. Тем самым впервые была научно подвергнута сомнению идея о божественном происхождении языка. К тому же Локк был первым, кто употребил греческое слово σημειωτική в современном значении. Примечательно, что, как показал Л. Рассел, Дж. Локк воспринял термин «semeiotiké» не из сочинений, посвященных логике или медицине, а из работ по греческой музыке; источником для него стала, вероятно, изданная Дж. Уоллесом «Гармоника» Птолемея (*Russel L.J.* Note on the term «semiotiké» in Locke // Mind, 64 (1939). P. 405–406; см. об этом также в ст.: *Т.А. Себеок* «Семиотика» и родственные термины // Вопросы языкознания. 1973. № 6).

Наконец, здесь необходимо упомянуть имя Г.В. Лейбница (1646–1716), немецкого естествоиспытателя и философа. В его трудах содержится изложение принципов общей семиотики — «всеобщей (или комбинаторной) характеристики» как науки о знаках, представляющей собой одновременно область дискретной математики. Он писал, что знаки (в его терминологии — «характеры») «коротко выражают и как бы отображают глубочайшую природу вещи и при этом удивительным образом сокращается работа мышления». В своей системе он пытался подвергнуть все человеческие понятия символическому исчислению, посредством цифр и символов. У него можно найти идеи искусственного всеобщего языка и связанные с ним другие проекты семиотических иссследований. Помимо этого, он может считаться предтечей всей современной семантики, в той ее части, где говорится о минимальных элементах смысла.

Его учение о бесконечно малых было актуализировано у нас позднее в контексте языкознания Велимиром Хлебниковым и Павлом Флоренским.

Одним из создателей современной семиотики является, бесспорно, Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914). Его важнейшая заслуга состоит в том, что во главу угла он поставил человека как создателя и интерпретатора знаков. Методология Пирса сохраняет актуальность по сей день. Она активно продолжает разрабатываться в тех областях, где действуют четкие логические законы.

Другим родоначальником семиотики нашего времени считается Фердинанд де Соссюр (1857–1913), который высказал ряд принципиальных положений, оказавших значительное влияние на дальнейшее развитие науки о знаках. Структурный метод исследования языка, текста и других знаковых систем, предложенный им, оказался больше востребованным в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

Все упомянутые персоналии являются безоговорочными «столпами», на которых продолжает держаться семиотическое здание и сейчас. Но как устроено это здание изнутри? Какова планировка семиотического общежития сегодня?

Вкратце обозначим основные подразделения семиотики на современном этапе, ведущих действующих лиц и некоторые тенденции развития мировой семиотики. На данный момент карта семиотических исследований содержит следующие области:

- общая семиотика;
- биосемиотика (семиотика клетки, фитосемиотика, зоосемиотика);
- экосемиотика;
- социальная семиотика;
- семиотика политики;
- семиотика культуры (структурная антропология, этносемиотика, семиотика фольклора);
- лингвосемиотика;
- семиотика концептов;
- семиотическая логика (абстрактная семиотика);
- математическая (алгебраическая) семиотика;
- компьютерная семиотика (теория коммуникации);
- когнитивная семиотика;
- медиасемиотика;
- семиотика рекламы;
- семиотика текста (нарратология);
- визуальная семиотика;
- семиотика фотографии;
- киносемиотика;
- семиотика театра;
- музыкальная семиотика;
- семиотика архитектуры;
- семиотика искусства и др.

Такая дифференциация исследовательских областей свидетельствует по меньшей мере о трех вещах: 1) семиотика продолжает оставаться востребованной и динамично развивающейся дисциплиной; 2) семиотика проявляет интерес к самым новым полям знания; 3) семиотика по-прежнему служит мостом между различными науками: естественными и гуманитарными, логическими и художественными.

За каждой из указанных отраслей стоят определенные исследовательские коллективы, научные центры и международные сообщества. Упомянуть даже часть из них здесь мы не имеем возможности. Выделим лишь некоторые самые авторитетные из зарубежных и наиболее выделяющиеся из российских школ:

- Международная ассоциация семиотических исследований (IASS-AIS, Берлин, образована в 1969 г., президент Роланд Познер);
- Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете (образована в 1974 г.)[10];
- Центр по прикладной семиотике (Индиана, США);
- Семиотическое общество Америки (США);
- Скандинавская ассоциация семиотических исследований;
- Семиотическое отделение Тартуского университета (Тарту, Эстония);
- Московский методологический кружок;
- Семинар «Семиотика и философия языка» (Институт языкознания РАН, Москва, рук. акад. Ю.С. Степанов);
- Центр по биосемиотике (биогерменевтике) в Санкт-Петербурге[11];
- Исследовательский проект «Семиотика архитектуры».

Этими и другими научными коллективами регулярно проводятся различные симпозиумы, конференции, чтения и семинары (к сожалению, в нашей стране с «хромающей» регулярностью).

Также существует ряд журналов по семиотической тематике. Отметим следующие:

- Semiotica (Берлин, орган Международной ассоциации семиотических исследований — старейшее и авторитетнейшее периодическое издание по семиотике);
- Zeitschift fuer Semiotik (Берлин, орган Немецкой, Австрийской и Швейцарской семиотических ассоциаций);
- The American Journal of Semiotics (США, орган семиотического общества Америки);
- Критика и семиотика (Новосибирск, Институт филологии Сибирского отделения РАН).

Основываясь на концептуальной направленности публикаций последних лет в этих периодических изданиях, можно составить представление о текущих тенденциях развития семиотики. При этом можно выделить четыре определяющих вектора: 1) антропологизация семиотических исследований (попытки изучения человека как знаковой целостности); 2) встречное движение биосемиотики и гуманитарной семиотики (от биосферы к ноосфере и обратно); 3) попытки построения теории единого информационного мира (от семиосферы к концептосфере); 4) углубленное и всестороннее изучение языков искусства и на его основе сближение семиотики и эстетики.

Безусловно, это разбиение чисто условное, хотя, как правило, та или иная школа руководствуется в своих семиотических занятиях вполне очерченной областью и ставит перед собой некоторый определенный спектр задач. Тем не менее координация усилий в различных полях деятельности является, пожалуй, ведущим фактором семиотического подхода.

Учитывая важность и актуальность каждого из указанных направлений, мы, между тем, осмеливаемся заявить, что сегодня наиболее «горячим» интеллектуаль-

---

[10] См. о ней: *Сироткин Н.* Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете // Критика и семиотика. Новосибирск. 2003. Вып. 6.

[11] Представительство в Интернете: biospace.nw.ru/biosemiotika

ным градусом в семиотике отличается четвертый пункт, а именно художественная семиотика, или иначе — семиотика художественного. Этому находится вполне объективное объяснение. «Из всей обширной группы объектов семиотики наибольшая общность обнаруживается между языком и художественной литературой, т. е. искусством, использующим язык в качестве своего средства; поэтому семиотика языка и литературы образует центр гуманитарной семиотики»[12].

Если допустить, что у семиотики имеется свой сюжет развития, то кульминацией этого сюжета, по нашему мнению, выступает та точка, где семиотика соприкасается с поэтикой. В этой точке должен происходить самый активный обмен веществ между исследователем и его объектом, ибо сложность и динамичность этого специфического объекта требует особого ответа со стороны наблюдателя, а также особо тонкого и одновременно «эластичного» научного инструментария. По-видимому, здесь, как нигде, более насущным оказывается учет всей глубины объекта, его качественности и семантической целостности. Одним словом — здесь семиотика вступает в своего рода «ювелирную» зону.

II. Семиотика и поэтика: от классической эпохи до Авангарда

История контактов семиотики и поэтики короче истории самой семиотики и тем более короче самой поэтики.

Семиотика, как уже было сказано, зарождалась в лоне философии и логики. На первых порах ее объектами становились сугубо абстрактные символы и статичные, непротиворечивые системы. Возможно, именно поэтому знаку приписывались такие его составляющие, как означающее и означаемое, а инстанция «означателя», т. е. непосредственного субъекта знакового процесса, оставалась за пределами рассмотрения. Как мы увидим далее, в случае художественного семиозиса без этой категории обойтись нельзя. В поэтической семиотике она является базовой по отношению ко всем остальным параметрам. В свою очередь, поэтика как теоретическая дисциплина, насчитывающая более двух с половиной тысячелетий, обратилась к понятию знака очень поздно — лишь в XX веке.

Впрочем, уже у античных грамматиков III–I вв. до н. э. можно было обнаружить прототип современного семиотического метода. Речь идет о теории мимесиса, в соответствии с которой в искусстве была выявлена основополагающая оппозиция «содержание — форма». Содержание определялось как «подражание событиям истинным и вымышленным» и выражалось в делении всех литературных произведений на роды и жанры. Форма же мыслилась как «речь, заключенная в размер». В соответствии с этим выстраивалась система тропов, стилей и метрических размеров. Несомненно, в этих разграничениях можно усмотреть предпосылки структурного мышления. Однако в целом методика была чисто описательной, имеющей мало отношения к реальным процессам знакопорождения.

В дальнейшем — в Средние века и в классическую эпоху — положение мало изменилось в интересующем нас отношении. К XVIII веку поэтика оформилась в иерархическую систему правил и предписаний [программное произведение — «Поэтическое искусство» Н. Буало (1674)]. Теоретики художественного творчества занялись изучением жанров и всеобщих форм развития поэзии. Даже А.Н. Веселовский, создатель научной поэтики в России, выдвинувший программу исторической

[12] Языкознание // Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998. С. 440.

поэтики, не приблизился к осознанию творческих процессов, основанных на знаках. Ведь движение литературных форм он рассматривал как развитие объективных, внеположных конкретному творческому сознанию данностей. Его по праву можно было бы считать семиологом культуры, но не семиологом творчества.

Что касается научной эстетики, то есть поэтики применительно ко всем видам искусства, ее развитие вплоть до конца XIX века в общих чертах напоминало прогресс литературной поэтики. Наука в этот период предпочитала заниматься риторическими параметрами художественного творчества, отвлекаясь от природы индивидуального смыслополагания[13]. Данное обстоятельство касается и такого классического труда, как «Эстетика» А.Г. Баумгартена (1714–1762). В ней немецким философом предполагался, как известно, специальный раздел «Семиотика», в котором речь должна была идти о знаках, используемых в художественных произведениях. Однако по-настоящему творческой эта семиотика не стала, ограничившись лишь общими классификациями и философскими рассуждениями.

Данная логика была доведена до предела уже в начале XX века в концепции швейцарского искусствоведа Г. Вельфлина. В своей книге «Основные понятия истории искусства» (1915) он сформулировал метод «история искусства без имен». На этих основаниях он выстроил целую типологию художественных стилей. Ясно, что такой подход не мог иметь отношения к глубинной сущности индивидуального художественного акта.

Конец XIX–начало XX века стало временем перелома прежних представлений о сути искусства, о сущности художественного творчества и о природе знака. В этот момент семиотика и поэтика, семиотика и эстетика вливаются в единую струю. Отсюда ведут свое происхождение семиотическая поэтика и художественная семиотика.

Основные вехи на пути становления художественной семиотики в XX веке выглядит следующим образом (отметим лишь ключевые направления, не углубляясь в раскрывающие их концепции):

- **Русское гумбольдтианство**: А. Потебня, Д. Овсянико-Куликовский, Г. Шпет;
- **Эстетическая (морфологическая) школа в языкознании**: Б. Кроче, К. Фосслер, Л. Шпитцер, О. Вальцель;
- **Русский символизм**: А. Белый, Вяч. Иванов, П. Флоренский;
- **Русский формализм**: Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, А. Реформатский, Б. Ярхо и др.;
- **«Преодолевшие» формализм**: Г. Винокур, В. Жирмунский, М. Бахтин, В. Пропп, В. Виноградов, Л. Выготский, В. Вейдле;
- **Философская семиотика**: П. Флоренский, Г. Шпет, А. Лосев;
- **Структуральная поэтика**: Я. Мукаржовский, П. Богатырев, К. Леви-Стросс, Дж. Каллер;
- **Семантическая эстетика**: Э. Кассирер, С. Лангер, А. Фрай;
- **Феноменологическая эстетика**: Р. Ингарден, М. Дюфренн;
- **Рецептивная эстетика**: В. Изер, Х. Яусс, М. Риффатерр;

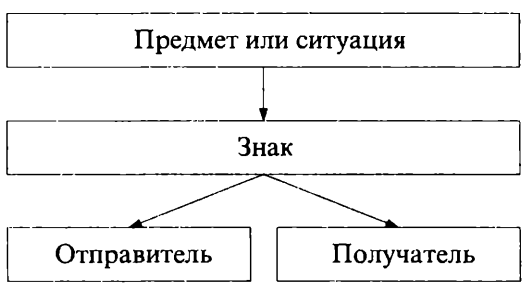
---

[13] Оговоримся, что это наше утверждение не относится ко всем без исключения теориям классической эпохи. Весьма вероятно, что внимательное исследование могло бы выявить немало интересных прозрений о знаковой сущности художественного творчества. Особенно это касается средневекового периода. Но надо также учитывать, что и само понятие произведения искусства (словесного, живописного, музыкального) обрело свой отчетливый смысл только в Новое время. Соответственно, речь, по-видимому, должна вестись о разных «поэтиках».

- **«Тематическая критика»**: Г. Башляр, Ж. Руссе, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобинский, П. Де Ман;
- **Парижская семиологическая школа**: Р. Барт, Ж. Женетт, А. Греймас, К. Бремон, Ц. Тодоров, Ю. Кристева;
- **«Новая критика» в литературоведении**: К. Брукс, Р. Уоррен, Р. Уэллек, У. Уимсатт, А. Ричардс;
- **Структурализм в искусствознании**: Г. Кашниц-Вайнберг, Г. Зедльмайр;
- **Семиотика искусства**: Н. Гудмен, М. Шапиро, Б. Кокюла, К. Пейруте, Ф. Тюрлеманн (живописная семиотика); Р. Барт, С. Зонтаг, Р. Линдекенс, Ж.-М. Шеффер, Ж.-М. Флош (семиотика фотографии), К. Метц, П. Пазолини (киносемиотика); У. Эко (семиотика архитектуры); П. Булез, Н. Рюве, Ж.-Ж. Наттьез (музыкальная семиотика); А. Юберсфельд, П. Пави (театральная семиотика);
- **Информационная эстетика**: А. Моль, М. Бензе, А. Колмогоров, В. Успенский;
- **Тартуская школа семиотики**: Ю.М. Лотман, Б. Успенский, Ю. Левин, Б. Гаспаров и др.;
- **Лиможская школа семиотики**: Ж. Фонтаний, К. де Бюзон, К. Зильберберг.

Все виды подходов, разрабатывающиеся художественной семиотикой, имеют своей целью ответить на следующие главные вопросы: 1) что представляет собой произведение искусства в ряду других объектов гуманитарного и естественно-научного знания, каковы отношения между художественным и научным познанием; 2) каким образом осуществляется художественная коммуникация; 3) как устроена структура произведения искусства; 4) какова природа художественного знака; и наконец, 5) имеет ли искусство свой язык или множество языков и как соотносятся эти языки с другими языками природы и духовного мира.

Надо отметить, что, пытаясь найти решение этих проблем, семиотическая теория, как правило, рассматривала преимущественно рецептивные аспекты художественного процесса. Это значит, что определяющей в большинстве случаев оказывалась ситуация внешнего восприятия произведения искусства. Логика художественной коммуникации выстраивалась, исходя из компетенции воспринимающего, истолковывающего. Не случайно для описания семиотических взаимодействий в качестве аксиомы нередко принималась модель К. Бюлера:



Данная схема зачастую принималась семиотикой как нечто само собой разумеющееся и неоспоримое. Знак при этом понимался как сигнал, обращенный к слушателю, получателю. Поэтому наиболее важной признавалась как раз правая часть диаграммы — сторона получателя эстетического сообщения. Творческий акт рассматривался исключительно в перспективе воспринимающего, интерпретирующего сознания. То есть единственно достоверным считалось движение либо «от отправителя через знак к предметному миру», либо «от отправителя через знак к получателю». Обратная этой проце-

дура — стало быть, «от получателя через знак к отправителю», а также «от предметного мира через знак к отправителю» — крайне редко становилась определяющей.

Возникает необходимость посмотреть на реальность — в первую очередь на реальность искусства — под иным углом зрения. Возможность взглянуть на бюлеровскую триаду в обратном порядке могла бы, скоре всего, стать реальной и найти подтверждение в художественном материале. Для этого необходимы будущие исследования в этом направлении[14].

Мы полагаем, однако, что здесь сама терминология, на которой строится модель — а строится она на базисе теории информации — оказывается уязвимой в отношении сущности художественной коммуникации. Таким понятиям, как «сигнал», «сообщение», «отправитель», «получатель» должны быть найдены свои «полномочные представители» в семиотической поэтике.

В основание новой модели должна быть положена новая логика — логика художественного творчества. Эта логика, в свою очередь, должна будет руководствоваться законами высшего порядка, нежели логика информационной коммуникации, — законами глубинно-эстетическими, творчески ориентированными.

Значит ли все это, что нам придется вырабатывать с нуля, «с чистого листа» некий новый семиологический кодекс? Очередную «моделирующую систему»? Отнюдь. Вместо этого мы считаем более оправданным с более внимательной оптикой подойти к «пройденному материалу». Под коим мы подразумеваем все ту же систему искусства и все ту же систему семиотики, только в их особенном, «сопредельном» состоянии. Мы сможем выявить эти «сопредельные» состояния, обратившись к опыту искусства Авангарда.

Почему именно Авангарда? Авангард — это, в сущности, и есть искусство «пределов», «границ», «сопредельных территорий», «диспозиций» и «оппозиций». Это в некотором роде абсолютное искусство, т. е. искусство, возведенное в квадрат (Ср. «Черный квадрат» Казимира Малевича), или, другими — современными — словами, это искусство «в режиме с обострением».

Наша ближайшая задача — зарегистрировать в истории культуры моменты, когда такое абсолютное искусство либо само демонстрировало ярко выраженное семиотическое поведение, либо являлось импульсом для новых научных прорывов, либо же становилось объектом семиотического анализа у ученых.

Считается, что эпоха Авангарда — детище XX века. Отдельные ученые утверждают обратное — что XX век, этот «век мой, зверь мой», дескать, сам выходец из авангардных миров. Не обсуждая здесь достоверность или недостоверность обеих версий, мы тем не менее обозначим начало XX века как низшую границу авангардной эпопеи. Эта граница примерно совпадает со стартовой чертой художественной семиотики. Как мы полагаем, это далеко не случайно. Подчас развитие авангардной культуры шло по тем же линиям, что и учение о художественной семиотике.

Для русской авангардной культуры, равно как и для художественной семиотики, роль катализатора сыграл опыт символизма, в особенности в лице его главного представителя — **Андрея Белого**.

«Конькобежец и первенец» — так назвал его Осип Мандельштам в своих стихах памяти поэта. Одновременно А. Белый по праву считается зачинателем русской научной поэтики. Его работы 1910–1930-х гг. («Лирика и эксперимент», «Поэзия слова»,

[14] См. статью Сироткина Н.: О методологии изучения авангардизма... — в наст. изд.

«О ритмическом жесте», «Мастерство Гоголя» и др.) представляют собой опыты конкретного анализа поэтических текстов на основах, выработанных им самим, — на основах, сказали бы мы в настоящее время, семиотических. В терминологии же того времени было принято словосочетание «формальная поэтика».

Наибольшие успехи в этом отношении были достигнуты А. Белым в стиховедении. Он был первым, кто строго разграничил м е т р с т и х а как семиотическое, знаковое явление — и р и т м как явление, относящееся к семантике целого, к смысловому жесту.

В оправдание необходимости научного «разгляда» поэтической речи А. Белый пишет: «Большинству невдомек, что вопрос не разрешим без научной постановки вопроса об отношении метра к ритму и интонации; раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию. Непонимание азбучной истины и всякое "докажите" вырывает у стиховеда ответ: "И докажу — математикой!" — "Как?" Восклицание — выявление незнания и задач стиховедения и природы поэта. Возьмите ноты, и вы увидите в них наличие ряда знаков, не привитых поэтической речи. Расстав слов в строке — недостающий современному поэту препинательный знак; современный поэт вышел к массам произносить на трибуну; он волит быть исполнителем»[15].

Ритм и метр — исходная оппозиция, антиномия, описывающая разные фазы поэтического творчества. Ритм — первоначален, неделим, континуален; метр — лишь дискретная знаковая система, распределяющая всю смысловую массу в пространстве стихотворения. Метр как знаковый комплекс — статичен; различные его модификации и трансформации в строфе создают реальный ритм — динамику. «Если я называю принципом ритма вычисление строчных трансформ в слуховом синтезе как целом, то я отмечаю этим кажущееся для второй фазы антиномией отношение между статикой и динамикой, формой в покое и формой в движении, только логикой и диалектикой, только анатомией и физиологией, мертвой костью (известковой ракушкой) и костью, пронизанной живой тканью <...>»[16].

Налицо — типичная семиотическая ситуация: осознание того, что единое, целое, соткано из системы различий, антиномий. Поэтому ритм определяется у А. Белого как «симметрия в отступлении от метра, т. е. н е к о т о р о е с л о ж н о е е д и н о о б р а з и е о т с т у п л е н и й»[17] [разрядка наша. — *В. Ф.*]. Ритм в стихе (а в конечном счете — в любом художественном творении) предстает в виде некоторой динамической фигуры, семиотического процесса, выражающего индивидуальность творческой манеры художника.

Знаковыми сущностями могут становиться в поэтической речи помимо метрических размеров также и длина строк (или длина предложений в нестиховых формах), объем строфы (или объем абзаца, соответственно), даже протяженность стихотворения (или прозаического текста). На собственно языковом уровне эту роль играют: инструментовка, грамматические формы, словоразделы (пробелы), образы, мотивы и т. д. Все это — семиотический арсенал в распоряжении художника слова, языковой инвентарь для смыслообразования.

О п п о з и ц и и, которые вводит в оборот Андрей Белый как исследователь и как поэт, многообразны. Вот лишь базовые из них, относящиеся к сфере поэтического языка: р и т м — м е т р, ф о р м а — с о д е р ж а н и е, з в у к — с м ы с л, з н а к — с и м в о л, т е к с т — и н т о н а ц и я, ч а с т ь — ц е л о е, п р о с т р а н с т в о — в р е м я. Все они в дальнейшем составят почву общей семиотической теории. Для нас же здесь

[15] *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929. С. 11.
[16] Там же. С. 19.
[17] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 396.

существенно другое важное обстоятельство. Знаки поэтической речи (метрика, фоника, графика) мыслятся А. Белым в качестве непосредственного ключа к творческому своеобразию поэта. Отсюда вытекают три взаимосвязанных следствия.

Во-первых, становится возможным полноценный эксперимент над поэтической субстанцией. Теория словесности становится, таким образом, опытной наукой, основанной на анализе художественного материала. А. Белый в связи с этим заявляет: «Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем оно должно быть, ложится в основу исследования». И это действительный перелом в наших представлениях о творчестве, ведь так «невольно приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи»[18]. Отныне задача поэтики — фактически, добавим мы, семиотической поэтики — отыскание живого ритма творчества, изучение процессов творчества с момента их зарождения в душе художника до воплощения этой души в художественном языке. Метод эксперимента становится путеводной нитью в исследовании «природы поэта». К тому же, подчеркивает Белый, исследуя поэтику отдельного, частного, мы приходим к неким глубинным закономерностям поэтики вообще: «Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души»[19]; «<...> необходима путеводная нить — материал слов, образов, красок, рассортированный точно и собранный тщательно, материал этот в руках тонкого критика — не только измерительный лот самосознанья поэтов, но и действенный динамит, нам взрывающий нашу душевную косность и уводящий нас в нас самих — к очистительным просветам»[20].

Изменение условий творческого опыта, а также параллельно и поэтологического метода влечет за собой переосмысление более глобальной методологии творчества. Точнее, только теперь возникает интерес к методологии творчества как такового, к феноменологии и эвристике творчества. И это — второй важный момент, которым характеризуется авангардное сознание.

Андрей Белый связывает этот поворот напрямую с проповедуемой им теорией символизма: «<...> только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества когда наконец энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств»[21].

Определяющим началом творческой методологии становится энергия творчества. Проводя аналогии между законами физики и законами эстетики, Андрей Белый попытался даже сформулировать «закон сохранения творческой энергии» в различных формах искусства. Этот закон должен был бы базироваться на новой предпосылке теории искусства, а именно на понятии «внутренней энергии творчества». Возникает внутренне-динамическая модель художественного события. Как писал Белый в статье «Принцип формы в эстетике», «закон сохранения творческих усилий <...> выводит нас из области статических, догматических, метафизических определений красоты в область динамических определений, где дифференциальными, научными символами мы очерчиваем самую работу творчества <...>»[22].

---

[18] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 42.
[19] Там же. С. 258.
[20] *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922. С. 19.
[21] *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 125.
[22] *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 186.

Творчество, понимаемое по-новому, — не просто деятельность (языковая, по Гумбольдту; психологическая или какая-то иная), — а индивидуальная мера различных форм деятельности. Так же, как в физике различные виды энергетических процессов связываются единым законом сохранения и превращения энергии, — так в символическом творчестве, по А. Белому, различные серии идей, концептов, чувств, образов, частных методов соединяются в синтетический «творческий символ», «живой образ-модель». «<...> если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения»[23].

Характерно повторяющееся во многих местах высказывание А. Белого: «символ как призыв к творчеству жизни». В нем кроется третий существенный аспект описываемого нами «фокуса Авангарда». Это — наделение эстетическим статусом самой жизни художника, его биографического измерения. «Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности»; «<...> искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни»; «<...>расширение форм художественного творчества до жизни или преображение жизни искусством <...> художник сознает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством <...>»[24].

Среди трех перечисленных аспектов последний, говоря сегодняшним семиотическим языком, представляет собой знаковую систему высшего порядка, ибо предполагает включение всех остальных в свою орбиту. Кроме того, семиотизация «текста жизни» приводит к наделению всей окружающей художника действительности знаками. То есть текст жизни художника в мире Авангарда не только кодирует материальные продукты творчества (произведения искусства sui generis), но и кристаллизует вокруг себя обрамляющую его (художника) среду. Здесь, говоря словами Павла Флоренского, сама «жизнь построяется в художество», вследствие чего в сознании художника, а затем и зрителя раскрывается «особое [знаковое, добавим мы. — *В. Ф.*] пространство художественного творчества»[25].

Итак, в лице Андрея Белого, в его теории символизаций, мы обнаруживаем тот узел проблем, нити которого будут пытаться расплести, с большим или меньшим успехом, вся последующая семиотика и все авангардное движение в России.

Каковы же были дальнейшие приключения семиотики и Авангарда в нашей стране? Какое развитие —концептуальное и художественно-практическое — получили отмеченные нами открытия А. Белого?

Отдельные реплики по проблеме «феноменологии творчества» можно найти у самых разных деятелей русского искусства 1-й трети XX в. Например, Николай Гумилев, хотя и противопоставлявший собственную поэтику опыту символизма, тоже пытался выстроить для себя определенную художественную методологию. Сохранились свидетельства о книге, которую он намеревался посвятить теории поэзии. Он дал ей название — «Теория интегральной поэтики». В предполагаемом вступлении он намеревался осветить следующие пункты: «Что такое поэзия и что такое поэт. Синтез четырех искусств — ритмики, стилистики, композиции и эйдологии. Значенье теории поэзии. Поэты и теория»[26].

---

[23] *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 123.

[24] Там же. С. 122, 108, 120.

[25] Цит. по: *Генисаретский О. И.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // *Флоренский П. А., священник.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 10.

[26] *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М., 1991. С. 227.

В программах своих лекций Н. Гумилев выделял четыре момента в поэтическом произведении: 1) эйдолология; 2) композиция; 3) стилистика; 4) ритмика. Причем главным он считал взаимодействие этих моментов в художественном целом. Позднее этот подход в семиотике будет назван функционализмом (В. Виноградов, Б. Ларин).

Н. Гумилев также задумывался над такими вопросами поэтического языка, как гармония, ритм, стиль, слово, грамматические формы. Отдельно им предполагалось изучение образов, выбираемых поэтом, а также отношение к ним самого творца («эйдолология» — от греч. Εἴδωλον — «образ»). Семиотический характер мышления виден, к примеру, в таких схемах Н. Гумилева: «<...> "Эйдолология: 1) творец и творимое, 2) аполлинизм и дионисианство, 3) закон троичности и четверичности, 4) четыре темперамента и двенадцать богов каждой религии, 5) разделение поэзии по числу лиц предложения, 6) время и пространство и борьба с ними, 7) возможность поэтической машины»[27]. Творчество здесь, так же как и у Андрея Белого, осознается в антиномиях, в динамических категориях.

К начальному периоду нового русского искусства XX века относятся и эстетико-семиотические идеи **Сергея Дягилева**. Дягилев известен прежде всего как гениальный критик, непревзойденный организатор художественного процесса. Менее известны его теоретические воззрения. Между тем он является соавтором одного из первых пред-авангардных манифестов. В статье, опубликованной им в 1899 (!) г. в соавторстве с литературным критиком Дмитрием Философовым, он выдвинул четыре основных постулата-требования для оценки художественного произведения: 1) «Творец есть всеобъемлющее начало бесчисленных переживаемых нами художественных моментов — зачем же вне его искать объяснений основ всякого творчества. Не все ли нам равно, в чем черпает творец мотив для своего проявления, в какой внешней форме выкажется его мысль?»; 2) «*Красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах*»; 3) «<...> для всякого воспринимающего художественное произведение ценность и значение последнего заключается в наиболее ярком проявлении личности творца и в наиближайшем соответствии ее с личностью воспринимателя»; 4) «*Искусство и жизнь нераздельны* и рефлектируют одно другим»[28]. Эти постулаты составят теоретический плацдарм для всех последующих теорий Авангарда.

В том же ряду следует разместить и некоторые высказывания композитора и музыканта **Александра Скрябина**. В своих швейцарских черновиках он пишет о своем собственном художническом опыте и ставит перед собой задачу «изучить природу свободного творчества». Он рассуждает: «Если мир мое творчество, то вопрос о познании мира сводится к вопросу о познании природы свободного творчества. Как я создаю, — или прежде, — что значит, что я создаю? В чем состоит процесс моего творчества?». Как художник звуков он признается, что объяснить творчество словами до конца нельзя. Однако он все же дает некое определение своему творческому методу: «Я говорю, что творчество есть различение; создать что-нибудь значит ограничить одно другим»; «Создавать значит различать: все состояния сознания связаны этим единым актом *различения*, этим объясняется их последовательность во времени и их сосуществование в пространстве»[29].

Итак, художник, по Скрябину, — м а с т е р р а з л и ч и й. Создатель музыки, имеющий дело с временным ритмом, творит свое произведение тем, что *различает*:

[27] *Гумилев Н.* Сочинения. Т. 3. С. 229—230.

[28] *Дягилев С., Философов Д.* Сложные вопросы // Искусствознание. Москва, 1999. № 1. С. 569, 570, 573, 575.

[29] Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 136, 147.

ощущения, мысли, временные интервалы. Это не психологическое различение, а различение творящее, деятельностное, динамическое. «Деятельность — творчество — создание нового — различение — индивидуализация»[30] — вот, по Скрябину, стадии творческой реализации. Заметим попутно, что категория различия — базовая семиотическая категория.

С именем А. Скрябина связаны также и первые семиотические аналогии между словесным языком и языком музыкальным. По воспоминаниям Л. Сабанеева, композитор говорил: «В языке <...> есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов... Мне почему-то кажется, что *всякое слово есть одна гармония...*»[31]. Основываясь на этом убеждении, Скрябин в последние годы жизни пытался воплотить его в форме музыкальной Мистерии. Язык этой Мистерии должен был быть, по выражению музыканта, «синтетическим, воссоединенным», вбирающим в себя все художественные языки — словесный, звуковой, красочный, световой. «Трудность в том, — признавался в беседе с Сабанеевым А. Скрябин, — что надо выражать совершенно новые идеи, новые образы, новые понятия, что для них, для этих новых понятий, должны быть выработаны новые формы языка и речи...»[32]. Вот и еще одна константа авангардного мышления. Эта константа в том, что позднее получило название синестезии, т. е. сосуществование в произведении искусства знаковых систем различной материальности (см.: Шифрин Б.Ф. Наброски к феномену синестезии // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры: Ежегодник. Вып. 13–14. М., 2005).

* * *

Следующая по хронологии зона взаимных притяжений семиотики и Авангарда — русский футуризм в интерпретации формальной школы. Начиная отсюда, поиск в пространстве художественной семиотики становится систематическим. Работы **Романа Якобсона** и **Юрия Тынянова** знаменуют собой начало изучения поэтики авангарда в семиотическом ключе.

Еще в ранней своей работе 1919 г. «Футуризм» (характерен один из ее подзаголовков — «Футуризм как эстетическая и научная система») Р. Якобсон пытается применить лингвистический аппарат к практике нового искусства[33]. Так, изучая закономерности в живописи кубизма, он отмечает два существенных момента в ее знаковой системе: «В двадцатом столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма <...> лишь кубизм канонизировал множественность точек зрения. Деформация осуществлялась в прежней живописи в незначительных размерах, так, например, терпелась гипербола, или же деформация оправдывалась применением юмористическим (карикатура), орнаментальным (например, тератология) или, наконец, данными самой натуры, например, светотенью. Освобожденная от оправдательных мотивов актами Сезанна, деформация канонизируется кубизмом»[34] [разрядка наша. — *В. Ф.*]. Такое перенесение структурных методов из формального языкознания на художественный материал было чем-то невиданным в то время — еще более невиданным, чем

[30] Записи А.Н. Скрябина. С. 151.
[31] *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 290.
[32] Там же. С. 292.
[33] Что-то подобное пытался осуществить и Николай Бердяев в своей книге «Кризис искусства» (см. в настоящем издании).
[34] *Якобсон Р.* Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 414.

явление самого искусства Авангарда. Об этом по прошествии лет вспоминал сам Якобсон: «В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866–1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь — "семантика"»[35]. Так или иначе, уже совсем скоро говорить о «семантике живописи», «семантике музыки», «художественной семантике» стало вполне обычным делом в культурном обиходе.

Этапными работами по художественной семиотике стали исследования Р. Якобсона и Ю. Тынянова, посвященные поэтике **Велимира Хлебникова**. Работа первого — «Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову» — вышла в 1921 г. Основной ее теоретический посыл: «Поэзия есть язык в его эстетической функции. <...> предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением». Вооружившись этим подходом, Якобсон проводит лингвистический анализ поэтических вещей Хлебникова. Им затрагиваются аспекты: 1) синтаксиса; 2) тропики; 3) словотворчества; 4) фоники; 5) семантики; 6) ритмики. Подчиняясь установке на языкотворчество, в совокупности все эти аспекты выявляют степень новаторства Хлебникова в сравнении с поэтами прежних эпох и школ. Так языковой эксперимент авангардного творца обусловливает поиск новых методов в научной поэтике. Сам Р. Якобсон прямо заявлял: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи <...>»[36]. Характерно, что «новая поэзия» стоит здесь на первом месте.

Немалая заслуга в постановке вопроса «Хлебников и семиотика» — и за Ю. Тыняновым. Помимо множества глубоких замечаний в контексте «проблем стихотворного языка», относящихся к «Председателю Земного Шара», мы встречаем у него исключительно емкую характеристику феномена Хлебникова: «Хлебников был новым зрением. <...> Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй <...> Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное <...>, оказалось новым строем слов и вещей»[37].

В другом месте Тынянов поднимает вопрос о биографическом, жизнетворческом измерении авангардного опыта. Позволим себе здесь более обширную, но необходимую цитату: «Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, назвал все его дело "несуразными попытками обновить речь и стих" и от имени "не только литературных консерваторов" объявил ненужной его "непоэтическую поэзию". Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом "литература". Если под литературой разуметь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными "ошибками", с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений»[38] [разрядка наша. — *В. Ф.*].

---

[35] *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. С. 418.
[36] *Якобсон Р.О.* Язык и бессознательное. М., 1996. С. 181.
[37] *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 368, 370.
[38] *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция. С. 364.

Впрочем, вполне справедливое положение Ю. Тынянова об открытии Хлебниковым «новой семантической системы» не получило у него необходимой развернутой аргументации и даже сколько-нибудь подробного описания. Однако нам важно зафиксировать сам факт контакта науки и художественного Авангарда, даже если этот контакт не принес значительного количества плодов.

Случай В. Хлебникова уникален помимо всего прочего еще и тем, что его творчество — само по себе эксперимент в области семиотики. В.П. Григорьев называет эту особенность дискурса Будетлянина — «экспериментальным, или поэтическим филологизмом»: «Отважно экспериментируя на себе, поэт получил уникальную возможность обнаружить в современном ему поэтическом языке новые и многообещающие выразительные возможности, широко использовать их с различным эстетическим эффектом и даже описать некоторые из результатов своего опыта в необычных для современников терминах экспериментальной филологии»[39]. Под этими опытами подразумеваются множественные упражнения Хлебникова по описанию «звездного языка», по созданию «общечеловеческой азбуки». В декларации «Наша основа» он пишет: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. <...> Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы "азбучных истин" <...> Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка»[40].

В. Хлебников, этот, по его собственному выражению, «путеец языка», всей своей поэтической и теоретической деятельностью демонстрировал специфический «знаковый характер» не только человеческих и художественных языков, но и многообразной «заязыковой» реальности[41]. Возможно, именно эта его «пансемиотичность» отразилась на усилении интереса современных ему художников и ученых к семиотической проблематике. Хотя это обстоятельство с равным успехом можно было бы отнести на счет «духа времени», или более точно — «духа Авангарда».

К числу авангард-ориентированных семиотических исследований первой половины XX века можно отнести статьи **Виктора Шкловского** «О поэзии и заумном языке» (1916), «Пространство живописи и супрематисты» (1919), «А. Белый» (1924); **Григория Винокура** «Футуристы — строители языка» (1923), **Виктора Виноградова** «О символике Ахматовой» (1922), **Р.В. Иванова-Разумника** «"Футуризм" и "вещь"» (1921).

Не отставали от концептуального прорыва и исследователи других видов искусств. Воспринимая от новейших художественных веяний методологический потенциал, искусствоведение тоже двигалось по направлению к структуральной поэтике. Собственно, сами художники Авангарда так или иначе формулировали определенные систематические установки своего творчества. Так, **Казимир Малевич** руководствовался в своем учении о беспредметности «теорией прибавочного элемента в живописи». **Михаил Матюшин** вычислял свои «спектральные диски» и «таблицы цвета и формы», исходя из оригинальной концепции «расширенного смотрения». **Павел Филонов**, идеолог «аналитического искусства», проповедовал в качестве установочной идеи так называемый «принцип сделанности картины». Большая роль в осмысле-

---

[39] *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000. С. 67.

[40] *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 624.

[41] Подробнее о хлебниковской «революции языков» см. ниже, в нашей вступительной статье к разделу «Русский опыт».

нии знаковой системы нового искусства принадлежит искусствоведу **Николаю Пунину**, автору статей о Владимире Татлине и других мастерах Авангарда.

Серьезных успехов достигла к 1920–30-м гг. русская музыкальная наука. Имена **Леонида Сабанеева, Болеслава Яворского, Бориса Асафьева, Вячеслава Каратыгина, Арсения Авраамова** нынче едва ли говорят о чем-то рядовому семиологу. Между тем научные разработки этих теоретиков знаменовали собой триумфальный приход структурной методологии в музыкознание. Опять-таки, на научный поиск их подталкивал опыт новаторского композиторского творчества (А. Скрябин, А. Лурье, Н. Рославец и др.).

Отдельная «зона контактов» семиотики и авангардного искусства — кинематограф.

Кино как искусство еще при своем зарождении оказалось полигоном для новаторских подходов. Всё — начиная от технологии съемки и подбора актеров и заканчивая построением кадра и монтажом — нуждалось на первых порах в лабораторной экспертизе. Неудивительно поэтому, что кино не только сразу заявило о себе как о «самом главном из всех искусств» (правда, устами Владимира Ленина), но и вовлекало в себя самую прогрессивную на тот момент мысль. Ярким примером является кинематографический метод **Сергея Эйзенштейна**, чьи статьи и книги по киноэстетике содержат много размышлений о знаковой природе человеческого опыта. Среди другой русской литературы по киносемиотике эпохи Авангарда необходимо выделить следующую: сборник статей «Поэтика кино» (1927), статьи Ю. Тынянова «Кино—слово—культура» (1924); «Об основах кино»; В. Шкловского «Кинематограф, как искусство» (1919), «О законах кино» (1924), «Семантика кино» (1925), его же брошюра «Литература и кинематограф» (1923).

Всплеск киноавангарда распространился в то время по всему миру, и вместе с ним возрос интерес к его особой семиотике. Центром киномысли была и оставалась на протяжении многих лет Франция. **Луи Деллюк** (его книга «Фотогения кино» вышла в русском переводе в 1924 г.), **Абель Ганс, Эли Фор, Жан Эпштейн, Луис Бунюэль, Эмиль Вюйермоз, Жермен Дюлак, Антонен Арто, Робер Деснос** — вот неполный перечень имен, создавших славу авангардной киносемиотике. Проблематика тоже широко варьировалась, темами становились «азбука кино», «кинопластика», «киногения», «ритм», «музыка изображений», «интегральная синеграфия», «абстрактный фильм», «киновыразительность», «видимый человек» и т. д.[42] Конечно, нельзя забывать об огромном вкладе в феноменологию кино французского философа Анри Бергсона.

Немецкоязычная киномысль была представлена такими фигурами, как **Карл Бляйбтрой, Карл Штробл, К. Мирендорфф, Зигфрид Кракауэр, Адольф Бене, Рудольф Арнхейм, Бела Балаш, Людвиг Рубинер** и др.[43]

В целом ресурсы кино оказались богатейшей почвой для развития художественной семиотики — как в России, так и зарубежом.

Помимо «генеральной линии» формализма и футуризма в русской поэтике эпохи «Бури и натиска» прослеживались и другие, неявные семиотические маршруты. К их числу следовало бы отнести путь **Осипа Мандельштама**. Им не было создано сколько-нибудь полной теории творчества, как это было, скажем, у А. Белого, В. Хлебникова или Вяч. Иванова. В немногочисленных критических статьях им были

---

[42] Развернутое представление о зарождении и развитии теоретической киномысли во Франции можно получить по книге: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / Пер. с франц. М., 1988.

[43] Подробный рассказ о ранней европейской кинотеории можно найти в книге: *Ямпольский М.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

намечены лишь некоторые ориентиры, которые, впрочем, очень последовательно реализовались им в поэтической практике. Творчество Мандельштама имеет, если можно так выразиться, очень концентрированную внутреннюю модель. Она-то и порождает определенные семиотические идеи, не постулируемые явно, но содержащиеся в самой материи творчества.

Стиль творческого мышления Мандельштама хорошо виден на примере его размышлений о сущности поэтической речи: «Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации»[44].

На самом деле эта цитата из «Разговора о Данте» ничуть не лучше любой другой из этого же текста. Выбрав ее условно, мы, однако, четко видим на ее примере совершенно особый способ теоретизирования (которое одновременно и — поэтизирование). Мандельштам описывает вроде бы ту же самую проблему формальной школы — проблему поэтического языка — но реально *выговаривает* больше, даже в рамках этой короткой фразы. Он прибегает к многомерной, интермедиальной технике, когда смысл сказанного поясняется сразу на нескольких языках. В данном случае это сочетание визуально-динамического и собственно лингвистического дискурса: быстрота реки — динамика поэтической речи; замыслы-приказы — внутреннее представление образов поэтической речи; ширина реки — смысловое пространство поэтического текста; китайские джонки — атомы речи; ковровая ткань — поэтическая речь; текстильная основа — уровень поэтической речи; партитура — декламация стиха и т. д.

В продолжении приведенной нами мандельштамовской цитаты возникают отголоски уже других языков, в частности — географически-орнаментального. Речь попрежнему идет о поэтической речи: «Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен»[45].

Интермедиальность, полисимволичность языков творчества — еще один общий фокус Авангарда и семиотики (см. «Жезл Аарона» А. Белого, «Пропевень...» П. Филонова, а также тексты С. Малларме, Дж. Джойса — в настоящем издании).

Исследуя таким путем «Божественную комедию» Данте, Осип Мандельштам в буквальном смысле открывает новые перспективы для семиотической поэтики. И это — внутренние, глубоководные перспективы, которые доступны для нас через посредство материи художественного языка. «Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не

[44] *Мандельштам О.Э.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Эссе. Екатеринбург, 2003. С. 678.
[45] Там же.

интересовало»[46]. Мандельштам здесь сетует на недостаточность гуманитарного аппарата для анализа столь сложной и динамичной системы, которой является поэзия. Статичные, схематические методы, предназначенные для описания готовых форм, не могут быть адекватными художественному миру (по слову Мандельштама, «в поэзии нет готовых форм»). «Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания»[47]. Но это как раз и есть забота семиотики — описать самый что ни на есть сложный и запутанный предмет простыми, но подобающими данному предмету словами, выработать оптимальный язык — или языки — описания объекта.

* * *

Семиотический метод, применяемый к явлениям искусства, тесно соприкасается с двумя другими, смежными подходами — феноменологическим и герменевтическим. В истории науки и искусства XX века они зачастую выступали как взаимодополнительные. Если феноменология ставит себе целью выявление «послойной» структуры явления, то предметом исследования в герменевтике является интерпретация, понимание смысла. Можно было бы допустить, что семиотика в некотором роде объединяет эти два подхода, задаваясь вопросом о том, как внутренняя структура явления образует его смысл. Реально, однако, зачастую все три методики оказываются пересеченными, когда необходимо описать произведение искусства в его целостном облике, с различных сторон — и не только извне, с позиции восприятия и толкования, а и изнутри, с позиции творца.

Русская гуманитарная традиция имеет значительный опыт в разработке этих проблем. Ярким, но, к сожалению, по объективным причинам затерявшимся на продолжительное время в истории пластом художественной семиотики в России явилась деятельность в 1920–30-х гг. Государственной академии художественных наук (ГАХН). Упомянем здесь лишь некоторых ее фигурантов, чьи идеи значимы в контексте нашей темы[48].

Группу ученых ГАХН, проводивших исследования в области семиотической эстетики, возглавлял **Густав Шпет**. Им и его сотрудниками был издан ряд коллективных работ, посвященных проблеме художественной формы («Художественная форма: Сб. ст. М., 1927; Ars Poetica: Сб. ст. М., 1927–28; *Губер А.* Структура поэтического символа. М., 1927 и др.). Сам же Г. Шпет был первым среди русских гуманитариев, кто сознательно стал заниматься проблемой знака в философском и художественном контексте[49]. Он не только одним из первых в русской литературе упомянул термин семиотика (под которым понимал «онтологическое учение о знаках вообще»), но и явился автором оригинальных работ по теории знака, смысла и понимания. Среди них

---

[46] *Мандельштам О.Э.* Сочинения. С. 696.

[47] Там же. С. 728.

[48] Более подробно о деятельности ГАХН см. ниже, в нашей статье «Внутренний опыт революции в русской поэтике».

[49] Справедливости ради стоит сказать, что пальму первенства в этом Г. Шпету отдают многие современные исследователи, см.: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999. С. 681—683; *Зинченко В.П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000; *Почепцов Г.Г.* Русская семиотика. М.; К., 2001. С. 204–218; *Мечковская Н.Б.* Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М., 2004. С. 38–42. Между тем значимость фигуры Шпета в контексте семиотической эстетики и Авангарда по сию пору остается нераскрытой.

упомянем монографию «Язык и смысл», написанную в середине 1920-х гг.[50]; работу под названием «Герменевтика и ее проблемы», а также философское исследование «Явление и смысл».

Г. Шпет был первым русским философом, давшим детальное обоснование необходимости исследования знаков как особой сферы научного знания и изложившим принципы семиотического и герменевтического подхода к ней. Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Шпета в 1916 г. в его работе «История как предмет логики». Рассуждая о том, как осуществляется историческое познание, он пишет: «<...> историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего или внутреннего опыта, а всегда есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться назвать семиотическим познанием»[51].

В «Эстетических фрагментах», серии работ, выходивших в начале 1920-х гг., нашли отражение воззрения Шпета на проблему слова. Слово, по Шпету, — не только средство общения, но и воплощение разума, основной архетип культуры. «Духовные и культурные образования, — пишет Шпет, — имеют существенно структурный характер, так что можно сказать, что сам "дух" или культура — структурны» (см. в наст. изд.). Осознание «структурности» мира культуры ведет к выделению различных типов связи, или отношений, в культуре. Слово как основной носитель ментального мира представляет собой особый знак в ряду других знаков: «Слово есть знак sui generis. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, omina и проч., и проч. <...> Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является "родом", а не подводится под род».

Структура слова, согласно Шпету, задает существенную категорию культуры — категорию отношения, или функции: «Графически слово может изображаться сложною и простою системою знаков. Пиктография и граммография имеют свою историю. Графический знак всегда может быть заменен звуковым. Даже такой графический знак, как свободный промежуток между двумя написанными, нарисованными или напечатанными «словами» — «пробел»,— может быть заменен звуковым комплексом или звуковою *паузою*, которые могут принять на себя любую функцию знака, в том числе и слова, т. е. осмысленного, со значением знака. Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе *семиотики*».

Важным теоретическим шагом Г. Шпета является то, что семиотическая тематика рассматривается им на примере языков искусства и в первую очередь на материале поэтики словесного творчества. Встреча учения о знаках с учением о художественных формах мыслилась им следующим образом: «Именно на анализе языковой структуры выражения можно с наибольшей ясностью раскрыть все ее члены как объективного, так и субъективного порядка <...> Язык — не просто пример или иллюстрация, а методический образец. В дальнейшем, при анализе другого примера, искусства в его разных видах, автор надеется показать, что в других продуктах культурного творчества мы встречаемся с другим взаимоотношением частей в целом, с другой значимостью и ролью их, но принципиально с тем же составом их»[52].

---

[50] На настоящий момент ее текст опубликован лишь частично, см.: *Шпет Г.Г.* Язык и смысл // Логос. 1996. № 7; *Шпет Г.Г.* Глава из рукописи [Язык и смысл. Ч. 1]. В кн.: *Щедрина Т.Г.* «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 354–375.

[51] *Шпет Г.Г.* История как предмет логики. М., 1922. С. 247. См. также новейшее, дополненное переиздание: *Шпет Г.Г.* История как проблема логики: В 2 ч. М., 2002.

[52] *Шпет Г.Г.* Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921. С. 482.

Поэтическая реальность, по Шпету, — реальность символическая. Знаки естественной коммуникации становятся в художественном творчестве символами: «*символизм* <...> есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии [в нашей терминологии — «художественной семиотики». — *В.Ф.*] есть логика символа, или *символика*». И далее Шпет оговаривает, что у поэтической семиотики свои законы, отличные от семиотики чисто языковой: «Это не та *отвлеченная*, чисто рассудочная символика, которая встретилась нам выше, как семиотика или Ars Lulliana, а символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это — высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэтического проникновения в смысл сюжета (в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое разумение.

Символ здесь не отвлечение и не отвлеченный признак, characteristicum, а *конкретное отношение*. Как логический смысл есть данное, уразумеваемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте».

Еще ниже читаем: «А таков символ всегда, во всяком символе *внешним* символизируется *внутреннее*». Эта истина может служить исходным постулатом для всей семиотической поэтики. Знак в художественном воплощении, в отличие от знака в естественном языке, имеет глубинную перспективу, направленную во внутренний мир человека, личности, творца.

Если работы Г. Шпета посвящены главным образом эстетике словесных искусств, то семиотическая деятельность **Александра Габричевского** (1891–1968) была направлена на изучение живописи и архитектуры. Занимаясь разработкой философии искусства, он решал проблему выделения специфики художественного и эстетически значимого в искусстве. Среди разрабатывавшихся им понятий фигурировали «художественный объект», «художественное оформление», «художественная реальность», «внутрихудожественное бытие», «художественное произведение как микрокосм», «художественное единство» и др.

Подчеркивая своеобразие «художественного продукта», его особую «внутреннюю дифференцированность» и органическую целостность, А. Габричевский писал: «Это как бы организм, вернее, индивидуум, заключенный в своеобразную чувствительную броню, ясно говорящую нам о том, что там внутри за ее пределами начинается новый мир, обладающий иными законами, иными измерениями»[53]. Художественное есть выражение некоторого индивидуального космоса, и поэтому к нему неприменимы абстрактные схемы, категории «большого строя». Стиль в искусстве понимается как индивидуальный закон, а вся культура — как сфера действия и взаимодействия индивидуальных законов. «<...> не стиль архитектуры, живописи и т. д. в смысле закономерности в построении разных типов образа, а индивидуальный закон или внутренняя форма, соотнесенная с высшим единством. <...> Культура как система внутренних форм, связь которых в пределах данной культуры мы называем стилем»[54]. Такое дифференцированное понимание стиля возникает под прямым воздействием нового искусства, новых художественных практик.

Не остается без внимания и жизнетворческий аспект авангардного опыта. «Что же является объектом онтологического исследования искусства?» — спрашивает А. Габричевский, — «Жизненный процесс во всей своей абсолютности», который и

---

[53] *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 50. Данное издание представляет собой собрание трудов автора, относящихся главным образом к 1920-м гг.

[54] Там же. С. 46.

есть «субъективный, динамический носитель искусства»[55]. Отсюда и двойная задача «морфологии искусства»: 1) изучать «диалектику жизни», «эстетическую биографию» творца; 2) развивать «органическую морфологию», «анализ живой формы, причем главным образом в потенцированной форме произведения искусства»[56].

В лекциях, прочитанных в Московском университете в 1923–24 гг., А. Габричевский вплотную подходит к темам художественной семиотики. Вот лишь некоторые из его записей, относящиеся к проблематике знаковости произведений искусства:

«Структура художественного
насыщенность, прегнантность [чреватость], жизненность — выражение
автономность, замкнутость, отвлеченность — образ
подвижность — устойчивость

Вещь — знак
Культура как система знаков.
Включение абстрактной вещи в систему культуры через слово, миф, искусство.
Произведение искусства как знак
означивающее — означиваемое
наглядность, чувственная конкретность
своеобразие натуральной структуры оптических элементов
чистая, подлинная зримость

<...>

Отношение к действительности
Примеры: 1) чертеж 2) фото 3) почерк

Искусство и культура — стиль
1. как почерк — субъект стиля — от живого к эмпирическому субъекту.
2. как алфавит — система знаков».

Уже только эти — черновые — записи свидетельствуют о том, насколько глубоко проникала в семиотическую сферу научная мысль эпохи Авангарда. Еще раз повторим: синхронно с процессами в самой художественной сфере. В частности, А. Габричевский уже учитывал опыт и импрессионизма, и абстракционизма, и экспрессионизма в живописи. Не исключено, что на мысль о «языке вещей», выраженную в одноименной работе 1920-х гг. (опубликована в указ. соч.), Габричевского навел опыт конструктивистского искусства («вещизма»). Свою роль сыграла к тому же и лингвистика — именно ее методология заставила обратиться к «грамматике» и «синтаксису» вещей, претворенных в произведениях искусства. Говоря о трех «системах ориентации» культурного сознания в мире вещей — мифически-обрядовой, научной и художественной, — Габричевский выделил художественную сферу как систему высшего порядка: «В области же художественного оформления вещи мы в полном смысле этого слова имеем систему ориентации, т. е. сознательное воплощение этого выразительного богатства, потенциально и инактуально заложенного в практических

[55] *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. С. 102.
[56] Там же. С. 88.

[бытовых. — *В.Ф.*] и познавательных [научных. — *В.Ф.*] знаковых системах»[57]. По мнению А. Габричевского, изучая «образ художественно оформляемой и художественно созерцаемой вещи», мы тем самым создаем почву не только для исследований поэтики пространственных искусств, но и для будущей лингвистики и грамматики «языка вещей» (Там же).

Схожие рассуждения о природе художественного языка развивались другим сотрудником ГАХН — **Павлом Флоренским.** В своих работах по теории искусства он также рассматривал три типа культурной деятельности. При этом он исходил из допущения, что вся человеческая культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства. Соответственно, три типа деятельности таковы: «В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется наукою и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство и пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством»[58]. В реальности, впрочем, как замечает Флоренский, не удается абсолютно разграничить эти три рода деятельности. Но каждая между тем имеет свои качественные особенности.

В 1922–1927 гг. П. Флоренский читал курс лекций о пространственности в произведениях изобразительного искусства во ВХУТЕМАСе (Всероссийских художественно-технических мастерских). В этом уникальном творческом учреждении, родственном ГАХН, огромное значение имели концепции и программы мастеров Авангарда. В разное время преподавательскую работу там вели А. Родченко, В. Татлин, Л. Попова, Д. Штеренберг, В. Фаворский, В. Кандинский, Н. Удальцова и многие другие.

П. Флоренский на первый взгляд выбивался из ряда творцов-революционеров, будучи священником и религиозным философом. Однако, как показывает содержание его сочинений, многое роднило его с нарождающейся культурой Авангарда. Хотя идеологически он был скорее чужаком в этой компании, но методологически (в семиотическом плане) между ним и авангардными художниками находилось больше средоточий, чем расхождений. Каковы цели и смысл искусства? Что есть форма, художественный знак, конструкция и композиция? На эти кардинальные вопросы ответы можно было найти только в синтезе: научного и художественного, технического и духовного, стилистического и семиотического[59].

По П. Флоренскому, вся духовная культура (или «пневматосфера», как он ее сам нарекает) основана на мире символов. Его «символология», или теория символизаций, — своего рода д у х о в н а я с е м и о т и к а, часть которой составляет семиотика художественная.

Если в пространственных искусствах в качестве символов выступают геометрические фигуры, то в словесности сходную роль играют имена. Но имена, в понимании П. Флоренского, — не просто грамматические категории, это сложные сущности ду-

---

[57] *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. С. 39.

[58] *Флоренский П. А., священник.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 112.

[59] О семиотике пространственных искусств см.: *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М., 1977. *Фаворский В.А.* О композиции // Искусство. 1933. № 1. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М., 1972. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.

ховного порядка: «в художестве — внутренняя необходимость имен — порядка не меньшего, нежели таковая именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не что иное, как *имена* в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы — промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения — то тело, в которое облекается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению, в себе и для себя существующей духовной сущности — *имя*»[60]. В этих размышлениях П. Флоренского мы тем не менее находим ростки семиотики творчества.

К интеллектуальным рубежам, отличающим пространство проникновения семиотики в искусство, подходил в своем творчестве другой деятель ГАХН и ВХУТЕМАСа — **Василий Кандинский**. Крупнейший художник Авангарда и теоретик абстрактного искусства, Кандинский создал оригинальную семиотическую систему, потенциал которой сам же и попытался реализовать в своем художественном творчестве.

Во главу своего учения о живописи Кандинский поставил «принцип внутренней необходимости». Произведение искусства, полагал он, состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Сочетание внутреннего и внешнего элементов, содержания и формы, связано в художественном творении неразрывно и необходимо. Из этого коренного единства вырастает новое отношение к искусству. «В искусстве форма определяется неизменно содержанием. <...> Всякие побочные соображения и среди них первое, а именно соответствие формы так называемой "природе", т. е. природе внешней, несущественны и вредны, так как они отвлекают от единственной задачи формы — воплощения содержания. Форма есть материальное выражение абстрактного содержания. Поэтому качество художественного произведения может быть оценено вполне только автором его: только ему дано видеть, соответствует ли и насколько найденная им форма содержанию, повелительно требующему воплощения. Большая или меньшая мера этого воплощения или соответствия и есть мерило его "красоты". <...> Таким образом, форма произведения определяется, по существу, его внутренней необходимостью. Принцип внутренней необходимости есть единонеизменный закон искусства по существу»[61]. Из этого первопринципа абстрактного искусства Кандинским выводится система «основных элементов живописи». Эти элементы образуют специфический язык живописи. Картина — явление, воздействующее на зрителя внутренним содержанием через сумму внешних выражений — форму. Отсюда выводятся два взаимодополняющих «диалекта» живописного языка — внешний язык, или конструкция произведения, и внутренний язык — композиция. Основными элементами живописного языка являются, по Кандинскому: 1) цвет; 2) пространство; 3) краски; 4) материальная плоскость. Без этих базовых форм немыслимо ни одно произведение — ни в реальности, ни в отвлечении. Это — инвариантные единицы, константы живописного языка. Кроме того, в любой картине существует ряд переменных, привходящих элементов.

Семиотический стиль мышления В. Кандинского удобно для краткости проиллюстрировать на примере анализа им точки на плоскости как художественного элемента. Геометрическая точка — первоэлемент графического языка как частного случая языка живописного. Но точка, поясняет Кандинский, существо нематериальное —

---

[60] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т.3 (2). М., 2000. С. 181–182.
[61] *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. С. 84.

«в материальном смысле оно равно нулю». Несмотря на это, в этом «нуле форм» скрыты разнообразные «человеческие» свойства. То есть точка несет для нас некоторую семантику. «В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т. е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей». Поэтому, будучи в нашем представлении связью молчания и слова, точка обретает свою материальную форму в письменности, в пунктуации. Она принадлежит естественному языку и при этом означает молчание. Однако в письменном языке точка — всего лишь знак целевого применения, который несет в себе элемент «практической целесообразности». Мы, как правило, не наделяем точку (паузу в разговоре или чтении, молчание) каким-либо внутренним смыслом. Она остается для нас только «значком», «перемычкой» смысла. Между тем точка, считает Кандинский, может быть понята как символ, обладающий «внутренним звучанием». Вводя точку как символ в круг художественной значимости, мы актуализируем ее «внутренние свойства», ее семантические потенции. Кандинский приводит два примера такого «приращения смысла»:

«1. Точка из практически целесообразного состояния перемещается в нецелесообразное и потому — в алогичное.

Сегодня я иду в кино.
Сегодня я иду. В кино
Сегодня я. Иду в кино

Ясно, что во втором предложении еще можно перемещение точки воспринимать как целесообразное подчеркивание цели, силу намерения, как звук тромбона.

В третьем предложении чистая форма алогична по отношению к смыслу происходящего, но это можно объяснить как опечатку — внутренняя ценность точки блеснет на мгновение и тут же исчезнет.

2. В этом случае точка перемещается из своего практически целесообразного состояния таким образом, что оказывается вне непрерывной строки текста.

Сегодня я иду в кино
•

Тогда точка должна иметь вокруг себя больше свободного пространства, чтобы ее звук получил резонанс. И все-таки этот звук еще остается тихим, сдержанным и заглушается окружающим его текстом».

И наконец — кульминация этого анализа:

«При увеличении свободного пространства и величины самой точки звук текста уменьшается, а звук точки выигрывает в ясности и силе.

●

Так в не практически-целесообразной связи возникает двузвучие — текст-точка. Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние — текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-то связь»[62]. Так, согласно В. Кандинскому, зарождается мир абстрактной живописи. Приведенный фрагмент

[62] *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 106–109.

красноречиво свидетельствует о семиотическом характере мышления художника Авангарда. Мы наблюдаем, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. При этом удивительно, что он говорит об этом простыми, ясными словами и терминами, демонстрируя ярко выраженный художественно-семиотический подход.

Данный подход был перенесен В. Кандинским и на свою преподавательскую деятельность в Германии. В Баухаузе, высшем художественно-ремесленном институте, основанном в Веймаре в 1919 г. для подготовки архитекторов, дизайнеров, художников-конструкторов, образовалась целая школа авангардной эстетики. В преподавание там активно внедрялись самые новые научные методики, в том числе и семиотические. Там же был издан курс лекций Кандинского «Точка и линия на плоскости».

Большую роль в становлении немецкой художественной семиотики сыграли **Пауль Клее** и **Ласло Мохой-Надь**. В свою очередь, на опыте этих художников базировались концепции таких видных теоретиков Авангарда, как **Вильгельм Воррингер**, **Вальтер Беньямин** и **Теодор Адорно**. По историческим обстоятельствам это движение, равно как и русское движение авангардной поэтики, к 1940-м гг. прекратило свое существование. Волна нового интереса к довоенному наследию художественной семиотики даст о себе знать уже в несколько другие времена.

* * *

Принято разделять всю историю художественной культуры XX в. на две «парадигмы». Первая половина столетия — модернизм. Вторая — постмодернизм. Другие варианты такого разделения: авангард — поставангард, структурализм — постструктурализм, культура — посткультура. При этом одни сторонники введения данных оппозиций склонны противопоставлять их члены, другие — разводить как вовсе несоизмеримые, третьи — заострять вопрос в том плане, что «модернизм» якобы фатально предопределил свою дальнейшую судьбу, вылившись в демонического монстра под названием «постмодернизм».

Соглашаясь в том, что каждое из этих воззрений имеет право на существование, мы, однако, придерживаемся иной позиции. В контексте рассматриваемой темы нам важно реконструировать единую цепь исканий — исканий семиотики Авангардом и Авангарда семиотикой, — т. е. проследить, как конкретные звенья этой цепи (отдельные личности, идеи, идиомы) сочленяются с другими звеньями на локальном уровне, а не на уровне историко-культурных или культурологических обобщений. Наша задача — отметить важнейшие «узловые пункты», о которых писал Андрей Белый в «Начале века»: «Есть узловые пункты, стягивающие противоречивые устремления, пересекающие отвлеченные порывы с конкретною биографией: в такие моменты кажется: ты — на вершине линии лет; перебой троп, по которым рыскал, сбиваясь с пути, вдруг являет единство многоразличия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнущей воле»[63].

После «русского периода» в эволюции Авангарда и художественной семиотики, который мы попытались пунктирно обрисовать выше, вторым заметным этапом на этом пути стала «ф р а н ц у з с к а я ш к о л а »*. Эта школа имеет на данный мо-

[63] *Белый А.* Начало века. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 20.

* См. в наст. изд. раздел «Французский опыт».

мент более подробную и обширную литературу, в том числе и на русском языке[64]. Поэтому мы «пролистаем» здесь лишь несколько самых интересных, на наш взгляд, страниц, остановившись на наиболее «емких» моментах.

По-видимому, первым мыслителем во французском Авангарде, обратившим свой взор к семиотическим проблемам, был **Поль Валери**. По крайней мере вся послевоенная семиотика в лице структурализма и деконструкции отдавала ему лавры безусловного первопроходца и непререкаемого авторитета в области авангардного творчества.

Феномен П. Валери знаменателен для нас тем, что он первым среди новых европейских поэтов радикально поставил вопрос о едином языке культуры. В своих «поисках интеллектуального универсализма»[65] этот «художник мысли» не только создал ряд глубоких экспериментальных поэтических произведений, но и вывел множество ценных формул, относящихся к природе языкового творчества. Выделим некоторые особо примечательные.

О художественном творчестве: «Беспорядок неотделим от "творчества", поскольку это последнее характеризуется определенным "порядком". <...> в произведении искусства всегда присутствуют два рода компонентов: 1) такие, которых происхождения мы не угадываем и которые к действиям несводимы, хотя впоследствии действия могут их преобразить; 2) компоненты *выраженные*, которые могли быть осмыслены»[66].

О поэтическом творчестве: «Поэзия есть искусство речи. <...> значимость не является для поэта важнейшим и в конечном счете единственным фактором речи: она лишь один из ее компонентов. Работа поэта осуществляется посредством операций над качественной сложностью слов, — иначе говоря, через одновременную организацию звука и смысла <...> подобно тому как алгебра оперирует комплексными числами. <...> поэтическое творчество есть совершенно особый вид художественного творчества, что объясняется природой языка. Благодаря этой сложной природе зачаточное состояние поэмы может быть самым различным: какая-то тема или же группа слов, несложный ритм либо (даже) некая схема просодической формы равно способны послужить тем семенем, которое разовьется в сформировавшуюся вещь»[67].

О внутренней форме в искусстве: «Прекрасные творения суть детища своей формы, каковая рождается прежде них»[68].

О художественном предмете и языке поэта: «Поэт <...> имеет дело с необычайно пестрой и слишком множественной совокупностью элементарных

---

[64] См.: Essais de sémiotique poétique. P., 1972; Структурализм: «за» и «против». М., 1975; Семиотика и художественное творчество. М., 1977; *Автономова Н.С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977; *Ржевская Н.С.* Литературоведение и критика в современной Франции: Основные направления. Методология и тенденции. М., 1985; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1996; Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М., 2005.

[65] Формулировка В. Козового, автора статьи о П. Валери, опубликованной в книге: *Козовой В.* Тайная ось: Избранная проза. М., 2003.

[66] *Валери П.* Об искусстве: Сборник / Пер. с фр. 2-е изд. М., 1993. С. 100.

[67] Там же. С. 101–103.

[68] Там же. С. 106.

свойств — слишком множественной, чтобы не оказаться в итоге хаотической; но именно в ней он должен обрести свой художественный предмет — механизм, рождающий поэтическое состояние; <...> язык поэта, хотя в нем используются элементы, почерпнутые в этом статистическом беспорядке, есть <...> итог усилия отдельной личности, создающей на самом обыденном материале некий искусственный и идеальный порядок» (297–298); «Всякий поэт есть <...> человек, который в силу какого-то обстоятельства претерпевает некую скрытую трансформацию. Он выходит из своего естественного состояния нераскрытых возможностей, и я вижу, как в нем образуется некий двигатель — живая система, порождающая стихи»[69].

О методе исследования поэзии: «Поэзия рождается — и открывает себя — в полнейшей отрешенности и в глубочайшем сосредоточении; ежели мы подходим к ней как к объекту исследования, искать надобно здесь, в самом человеке, и лишь крайне скупо — в его окружении»[70].

О поэзии как «языке в языке»: «<...> говоря об идеях, Дега подразумевал внутреннюю речь или образы, которые так или иначе могут быть выражены словами. Однако эти слова, эти скрытые фразы, которые он называл своими идеями <...> поэзии не создают. Есть, следовательно, еще нечто — какое-то изменение, какая-то трансформация, <...> чье назначение — стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи <...> и <...> речью, совершенно отличной от языка обыденного, какою являются стихи, — речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, какую должна возбудить сама*, <...> речью странной, которая, как нам кажется, исходит *отнюдь не от того*, кто ее формулирует, и адресуется *отнюдь не к тому*, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть язык в языке»[71].

Фигура П. Валери для французского Авангарда и французской семиотики по многим параметрам соизмерима с фигурой Андрея Белого в русской школе. Основание для такого сопоставления — не только в принадлежности обоих к символизму как литературному течению, но и в их сходном поэтическом мироощущении. Так, следующий фрагмент мысли Валери из его доклада «Поэзия и абстрактная мысль» хорошо иллюстрирует сразу и его схожесть с идеями русского символиста, и своеобразие символического мышления самого Валери. Речь идет о том, что Валери называет «поэтическим состоянием»: «Что же это за переживание? Я узнаю его в себе по тому признаку, что все возможные объекты привычного мира, внутреннего и внешнего, — различные существа, события, эмоции, действия, — наружно не изменяясь, вдруг оказываются в непостижимой, но изумительно точной связи с закономерностями нашей общей чувствительности. Иными словами, эти знакомые предметы и сущности — или, лучше сказать, образы, их представляющие, — каким-то образом изменяются в своей значимости. Их отзвучности, их ассоциации в корне отличны от тех, какие должны возникать в обычных условиях; они стали, если можно так выразиться, омузыкаленными, вступив в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия»[72].

Подобно А. Белому П. Валери руководствуется во всех проявлениях своей творческой деятельности — поэтической, теоретической, философской — единым методом, целостной мыслительной системой, основанной на потенциях символического

[69] *Валери П.* Об искусстве. С. 328.
[70] Там же. С. 309.
[71] Там же. С. 323.
[72] Там же. С. 319.

языка. Прообраз такой универсальной системы Валери находит в творчестве Леонардо да Винчи. Все сферы проявления в такой системе, в сущности, тождественны, различны же — лишь в способе языкового оформления. Единство науки и искусства в такой системе, равно как и единый метод их операций — более логических в науке и более метафорических в художественном творчестве, — является отличительной чертой метода Валери. По слову В. Козового, Валери «ищет ту центральную отправную точку, где язык Искусства и Науки един»[73].

Если система Леонардо привлекается П. Валери для уяснения природы творящего ума, выраженного в живописном опыте, то для его собственного словесно-поэтического метода исключительно значимым оказывается творческий почерк такого поэта, как Стефан Малларме: «У этого автора, — писал Валери, — неотвратимо угадывалось наличие целостной системы мысли, обращенной к поэзии, которую он всегда рассматривал, создавал и совершенствовал, как творение, по природе своей бесконечное, чьи законченные или возможные творения суть лишь фрагменты, эскизы, черновые наброски»[74]. Именно в творчестве Малларме Поль Валери видел прообраз искомой им «единой системы», в объеме которой слились поэтическая мысль с тщательным исследованием собственных символических оснований. «Малларме создал для себя своего рода науку из *собственных* слов»[75]. Валери называет это «подлинной, хотя и чисто личной наукой художника», и он теперь своим примером развивает дальше возможности такого уникального союза.

Если А. Белый выводит свою «семиотику символизма» из анализов «мастерства Гоголя» и «ритмической диалектики» «Медного всадника», то П. Валери в своих печатных выступлениях, касающихся Малларме, — что поразительно, относящихся ровно к тому же времени (1931 г.), — высказывает ряд проницательных семиотических истин:

«Никто не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка» (370).

«Мало-помалу язык поэта и его самосознание приходят к единству, которое прямо противоположно тому, которое мы наблюдаем у прочих людей. <...> Наша собственная сущность представляет собой беспорядочное нагромождение случайных фактов и видимостей; ощущений, всяческих образов, позывов, бессвязных слов, отрывочных фраз... Но чтобы передать то, что требует передачи и *стремится* вырваться из этого хаоса, все эти столь разнородные элементы должны войти в единую систему языка и построить какое-то высказывание. Такое сведение внутренних явлений к формулам, составленным из знаков того же свойства — и, следовательно, *столь же условным*, — вполне может рассматриваться как переход от *менее чистой формы* (образа) к форме *более чистой*» (377–388).

«Бывает <...> и так, что писатель создает себе свой личный, особый язык» (388).

«Малларме познал язык так, как если бы сам его создал» (379).

---

[73] *Козовой В.* Тайная ось. С. 267.
[74] *Валери П.* Об искусстве. С. 373–374.
[75] Там же. С. 376.

П. Валери принадлежит также интуиция о том, что художник, поэт является своего рода посредником между двумя полюсами — ощущением (Валери называет это «истой значимостью», так, по необходимости, лишь в приблизительном русском переводе) и сознанием (знак как таковой): «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...> Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка». Для поэзии это означает, что в сфере, связующей два крайних полюса, — между языком, рассматриваемым как чистая мелодия, и языком, рассматриваемым как система знаков, — и находится царство поэта[76]. Из мира, построенного на знаках, художник-творец переносит нас в мир, построенный на значимостях, т. е. на знаковых системах, взятых в динамике. Поновому организуя порядок языка (тот самый «язык в языке» С. Малларме), поэт вскрывает ресурсы этого языка во всей его знаковой целостности. Необходимо добавить, что фигура С. Малларме повлияла не только на весь французский авангард — от младших символистов до младших же сюрреалистов, — но и в весомой мере определила художественно-семиотическую мысль Франции послевоенного периода.

Для **Ролана Барта** феномен С. Малларме связан с «героической попыткой слить воедино литературу и мысль о литературе в одной и той же субстанции письма»[77]. Поэтический метод, изобретенный Малларме, предполагает погружение в самую стихию человеческого языка. Язык в авангардной литературе как бы размышляет над самим собой. Такая ситуация нетривиальна с точки зрения нормативной стилистики. Однако дело не только в языке и не только в стиле.

Между языком, представляющим собой совокупность правил, навыков, идиом, *общих* для писателей одной формации, — и стилем, выражающим *индивидуальную* манеру художника, находится, по Р. Барту, третье образование — п и с ь м о («écriture»), фиксируемое *формой* произведения. Здесь, в области формы, художник становится самим собой, за пределами установлений, диктующих ему нормы его языка и стиля. Здесь «писанное слово автора, поначалу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы, превращается наконец во всеобъемлющий знак, в способ выбора определенного типа человеческого поведения, <...> тем самым вовлекая писателя в сферу, <...> где сама форма его речи — в ее языковой обыкновенности и стилевой неповторимости — вплетается наконец в необъятную Историю других людей»[78]. Таким образом, письмо — это «мораль формы».

Письмо помещает автора-художника в социальное пространство, в пространство выбора, этоса; оно неоднородно в своей исторической эволюции. Р. Барт выделяет такие исторические разновидности письма, как «письмо революции», «письмо романа», «поэтическое письмо», «политическое письмо», «буржуазное письмо» и т. п. Однако «предельной» формой письма, его радикальной модификацией, французский исследователь считает литературу Авангарда, называя ее «н у л е в о й с т е п е н ь ю п и с ь м а ». Под наименование Барта «авангардные» подпадает целый спектр литературных явлений — от Артюра Рембо до Мориса Бланшо.

В отличие от авторов «классической парадигмы» такие авангардные писатели, как Лотреамон, Малларме, Селин, Кено (Р. Барт называет многих других) являют собой неклассический тип языкового поведения. Если в классическом искусстве соотношение мысли и языка таково, что вполне готовая мысль разрешается словом,

---

[76] *Козовой В.* Тайная ось. С. 278–279.

[77] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с франц. М., 1989. С. 131.

[78] *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001. С. 333.

которое ее «выражает», то в авангардной литературе «слова создают своего рода формальный континуум, мало-помалу выделяющий из себя некие оплотненные интеллектуальные и эмоциональные образования, невозможные без этих слов; время развертывания речи оказывается здесь сгущенным временем, вмещающим более одухотворенный процесс вызревания "мысли", которая —.перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит самую себя. <...> Современная поэзия противостоит классическому искусству в силу различий, охватывающих всю структуру языка <...>»[79].

В языке происходят преобразования на всех уровнях семиозиса. Слово как таковое становится самоценным единством. Грамматика превращается в просодию, модуляцию. Переосмысляются связи между словами, связи между словом и внесловесной реальностью, связи между словом и художником-словотворцем, а также смысловые связи. «В классическом языке именно поток отношений влечет за собой Слово и уносит его вслед за убегающим впереди смыслом; в современной же поэзии эти отношения возникают как продолжение Слова; Слово — это их "родной дом", оно — корень, глубоко сидящий с самой просодии слышимых, но незримых функций. <...> Когда незыблемые связи распадаются, в Слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак. <...> Под каждым Словом современной поэзии залегают своего рода геологические пласты экзистенциальности, целиком содержащие все нерасторжимое богатство Имени, а не его выборочные значения — как в прозе или классической поэзии»[80].

Слово авангардной поэзии содержит в себе все свои значения как возможности смысла. Эту чреватость всеми своими прошлыми и будущими конкретизациями, эту потенциальность, вечно творящую сущность поэтического языка Авангарда Р. Барт и называет «нулевой степенью письма». В другом месте он называет эту же самую проблему иначе — как проблему письма и безмолвия. Нарастание семантической множественности, структурной беспорядочности в авангардном искусстве способно, по мнению Барта, привести к безмолвию письма. Поэзия Малларме — критический случай в этом отношении. Малларме балансирует на грани читаемого и нечитаемого, словесности и аграфии, чистого значения и чистого звучания. Р. Барт считает, что это искусство есть искусство экзистенциальное. Но экзистенциализм здесь опять же укоренен в ткани языка: «<...> само молчание превращается здесь в некое однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово — но не как фрагмент криптограммы, а как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в смерти и в свободе. <...> Язык Малларме — это язык самого Орфея. <...> Язык Малларме — это язык Литературы, приведенной наконец к порогу Земли Обетованной, то есть к порогу мира без Литературы <...>»[81].

Вообще, как это явствует из приведенных тезисов, будучи семиологом, Р. Барт, не просто анализирует свой материал (письмо Авангарда), но и пытается в ходе этого анализа обосновать свои собственные творческие позиции. Позднее это выльется в намеренное «охудожествление» им своих семиотических разысканий (в таких работах, как «Ролан Барт о Ролане Барте», «Фрагменты речи влюбленного», «Семиологическое приключение» и др.). Сейчас же — в 1960-х гг. — он называет такой способ

[79] *Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 349.
[80] Там же. С. 351.
[81] Там же. С. 363–364.

письма «структуралистской деятельностью». Структурализм в бартовском понимании не сводим исключительно к научному мышлению. Скорее, это некоторая интегральная деятельность. Поэтому никакой разницы между научным структурализмом и литературой, или вообще искусством, в той или иной степени (особенно «нулевой»!) оперирующим структурами, нет. Эта разница — чисто техническая. «Когда Трубецкой воссоздает фонетический объект в форме системы вариаций, когда Жорж Дюмезиль разрабатывает функциональную мифологию, когда Пропп конструирует инвариант народной сказки путем структурирования всех славянских сказок, предварительно им расчлененных; <...> когда Ж.-П. Ришар разлагает стихотворение Малларме на его характерные звучания — все они, в сущности, делают то же самое, что Мондриан, Булез или Бютор, конструирующие некий объект (как раз и называемый *композицией*) с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц»[82].

В соответствии с таким подходом меняется и сама терминология семиотической эстетики. Речь теперь должна вестись не о творчестве, а о структуралистской деятельности. Понятие художника тоже подлежит пересмотру. Аналитиков и творцов, считает Р. Барт, следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя структуральный человек: «Человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, способностью воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру»[83]. Другое имя этому новому человеку, которого ищет структурализм в лице Р. Барта, — Homo significans, человек означивающий. Новизна такой новой «поэтики мышления» заключается для Р. Барта в том, что она «пытается не столько наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает»[84].

Характерно, что первые опыты структурной литературы Барт относит к искусству сюрреализма. Также и сценография **Бертольда Брехта** для него — структурализм par exellence. «Следует признать, что драматургия Брехта, его теория эпического театра, теория "очуждения" и вся практика театра "Берлинер Ансамбль" в отношении декорации и костюмов ставят явно семиологическую проблему. Ибо постулат всей театральной деятельности Брехта <...> гласит: драматическое искусство должно не столько выражать реальность, сколько означивать, сигнифицировать ее. Отсюда необходимо, чтобы была известная дистанция между означаемым и означающим: революционное искусство должно принять известную произвольность знаков <...>»[85].

Таким образом, Авангард и семиотика, как следует из приведенных концепций, — близкие родственники. Это осознавали многие европейские — а наиболее остро — французские — интеллектуалы, вышедшие из среды экзистенциализма[86]. «Структуралистская деятельность» Р. Барта изначально развертывалась в «левацком» контексте — в группе «Тель Кель» и на страницах одноименного парижского журнала. Среди сотрудников

---

[82] *Барт Р.* Нулевая степень письма. С. 363–364.

[83] *Барт Р.* Избранные работы. С. 256.

[84] Там же. С. 259.

[85] Цит. по кн.: *Степанов Ю.С.* Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998. С. 427–428.

[86] См. об этом подробнее выше, во вводной статье Ю. Степанова к настоящему изданию. Обширное представление о французской экзистенциалистской критике 30–70-х гг. в контексте эстетических теорий можно получить по книге: *Полторацкая Н.И.* Меланхолия мандаринов: Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. СПб., 2000.

этого журнала значились и другие видные семиологи — Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, М. Плейне, Ж. Женетт и др..

Ведущим теоретиком «телькелизма» как интеллектуальной школы 1960-х гг. была **Юлия Кристева**, также оставившая заметный след в художественной семиотике. Литературу «телькелисты» понимали как «революционную практику», как «подрывную деятельность», направленную против массового сознания, против идеологических институтов. Авангард — в лице таких авторов, как Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст, В. Хлебников, — являлся, по мнению Кристевой, наиболее последовательным выразителем «языковой революции».

Данная позиция отражена в работе Ю. Кристевой «Революция поэтического языка». Практической задачей автора в этой книге является не только вскрытие языковых структур авангардного письма, но и восстановление социальной реальности субъекта Авангарда на основе языка подсознания. Кристева активно привлекает в своем исследовании наряду с лингвистическими данными данные психоанализа (лакановского типа), марксистской критики и феминистского дискурса.

Ключевыми концептами, вводимыми Ю. Кристевой в семиологический оборот, являются: «негативность» (понятие, заимствованное у Гегеля), «семиотический ритм» (отмечающий систему отступления от норм), «означивание» (приходящее в поэтическом тексте на смену нейтрального и статичного «значения»). Их взаимосвязь, с точки зрения Кристевой, и способна описать процесс творчества в семиотических терминах: «чем больше "прорыв" семиотического ритма "негативизирует" нормативную логическую организацию текста, навязывая ему новое означивание, лишенное коммуникативных целей (т. е. задачи донесения до последнего звена коммуникативной цепочки — получателя — сколь-либо содержательной информации), тем более такой текст <...> будет поэтическим, и тем более трудно усваиваемым, если вообще не бессмысленным, он будет для читателя»[87]. Но таковы тексты Авангарда. Зачастую их смысл постижим лишь с помощью более изощренных и глубинных процедур анализа. Необходим новый метод прочтения авангардных текстов: «Читать вместе с Лотреамоном, Малларме, Джойсом и Кафкой — значит отказаться от лексико-синтаксическо-семантической операции по дешифровке и заново воссоздать траекторию их производства. Как это сделать? Мы прочитываем означающее, ищем следы, воспроизводим повествования, системы, их производные, но никогда — то опасное и неукротимое горнило, всего лишь свидетелем которого и являются эти тексты»[88]. Ю. Кристева явно критикует здесь современные ей информационные подходы в семиотике. Будучи перенесенными из кибернетики, где они испытывались на примере искусственных машинных языков, такие методы неадекватны в применении к языкам художественным, в особенности к «сложным» языкам Авангарда. При такой перекодировке всегда остается опасность чрезмерной схематизации, вычислительности, «упрощения». Литература, следовательно, не может и не должна рассматриваться как коммуникативная система. Решительно отказываясь от самой идеи коммуникативности художественного текста, Кристева проводит «водораздел» внутри семиотики: она не хочет иметь ничего общего с семиотикой, изучающей информацию, и стремится разработать основы «аналитической семиотики», целью которой является создание «общей теории модусов означивания»[89]. Но, отвергая все подобные опыты, Кристева встает на путь другой

---

[87] *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 138.
[88] Цит.: *Ильин И.П.* Цит. соч. С. 138.
[89] *Kristeva J.* Sémanalyse: condition d'une sémiotique scientifique // Semiotica, 4 (1972). P. 341.

крайности — крайности чрезмерной интерпретации, бесконечной игры с текстом. И если сама она не переступает критической черты, то большинство так называемых «деконструктивистов» (по большей части — американских) берут на вооружение этот призыв к безудержному «выжиманию сока» из модернистских текстов и часто выходят за семиотические рамки.

Так или иначе, в дальнейшем, после времен структурализма, художественная семиотика в Европе и Америке будет двигаться в русле грамматологии и постструктурализма. Основными направлениями в семиотической поэтики на Западе на настоящий момент следует признать: 1) социолого-критическое (Ж. Бодрийар, П. Бурдье, А. Компаньон и др.); 2) риторико-критическое (П. Де Ман, Дж. Х. Миллер, Х. Блум, др.); 3) поэтико-философское (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Лаку-Лабарт, А. Мешонник, А. Бадью и др.). Конечно, мы не учитываем здесь многообразных «локальных» школ, существующих по всему миру (такие школы могут быть представлены как одним ученым, так и работающей группой)[90].

На современном этапе семиотическая область исследований зачастую оказывается неумеренно «размытой». Не связано ли это с потерей ориентиров для движения вперед? Как нам представляется, ориентиры для конструктивного поиска вряд ли могут быть ныне найдены во внешней среде, окружающей человека. Необходимо исследовать, напротив, внутренние пространства происходящих событий, т. е. пространства, организуемые самим человеком в его творческой деятельности. Внутреннее наполнено знаками не менее внешнего, надо только научиться ими оперировать. И художественные миры, миры Авангарда — как миры по преимуществу внутренней ориентации — могут служить для нас показательными моделями для новых семиотических разысканий.

III. Семиозис — Поэзис — Аутопоэзис

Как выглядит акт художественного творчества с точки зрения семиотики? Как возможно представление семиотического процесса во внутреннем мире искусства? Где искать «начала» художественной семиотики?

Для ответа на эти вопросы обратимся к первичным аксиомам эстетического и семиотического опыта. Центральной категорией художественного процесса является категория творчества. В развернутом виде она выглядит как цепочка творец — творчество — творение и предполагает также синонимичный ряд художник — искусство — произведение. Сегодня нам кажется естественным отождествление этих двух рядов. Говорить о «художественном творчестве» и соединять понятия «художника» и «творца» для нас вполне привычно. Тогда как на самом деле эти понятия были объединены сравнительно недавно — по большому счету, лишь в начале XX века. Древние же не оперировали понятием творчества в современном смысле.

У древних греков существовало единое выражение, сводящееся к корню ποιεῖν, означавшее «делать, создавать что-либо». Слово ποιητ»ς значило «создатель» (и лишь позже — «сочинитель стихов»), ποίημα — «сделанная вещь, создание», а ποί-

[90] Из недавних работ по художественной семиотике необходимо выделить: *Fontanille J.* Sémiotique et litterature. P., 1999; *Bertrand D.* Précis de sémiotique litteraire. P., 2000.

ησις — «делание, приготовление, постройка», также «творение, созидание, произведение (как процесс)» и позднее «сочинение стихов, стихотворчество». Однако употреблялось это гнездо слов отнюдь не по отношению ко всем искусствам, а лишь для поэзии. В отличие от прочих искусств, только воссоздающих вещи, подражающих реальности (что заключено в понятии «мимесиса»), поэт делает новые вещи, пробуждает к жизни новый мир. Поэт понимался как «тот, который создает, реально делает». Аристотель употребляет также выражение νοῦς ποιητικός — «ум творящий». Этого понятия было достаточно для греков, чтобы описать категорию творчества.

Латынь была уже более богата на соответствующие термины. Здесь имелось уже два выражения — *facere* и *creare*, причем последнее как раз означало «творить». В христианскую эпоху, впрочем, это понятие использовалось в особом контексте — для обозначения действия Бога по созданию мира и человека. Вплоть до XVII в. выражение «творец» в нынешнем понимании отсутствовало в европейских языках.

В XIX в., со становлением романтического миросозерцания, слово «творец» уже стало синонимом художника и поэта. И только в начале XX в. категория творчества обрела свой современный облик. Творчество как таковое распространилось за пределы божественного промысла, поэтического акта и даже художественной сферы вообще. Начали говорить и о творчестве в науке, и о творчестве в быту, и о творчестве в природе («Творческая эволюция» А. Бергсона) и, наконец, о жизнетворчестве (см. выше). Теперь под творчеством понимается всякое действие человека, выходящее за рамки простого восприятия; человек является творческой натурой, если не ограничивается утверждением, повторением, подражанием, если отдает нечто от себя, из себя. Творчество отныне не только в том, что делает человек с миром и что о нем думает, но также и в том, как он видит мир. Творчество отныне — не совокупность приемов, а манера видения мира, манера обращения с окружающей действительностью и внутренней, ментальной реальностью. Так как здесь, в этой книге, мы ведем речь именно о таком, новом, художественном мироощущении, мы будем развивать наши дальнейшие размышления как бы «от собственного лица» этого мироощущения, работая на его собственной концептуальной платформе.

* * *

Остановимся вначале на том уровне художественного процесса, который позволит нам более органично и с наименьшим количеством помех перейти к уяснению знаковой сущности творческого акта. Это будет уровень отдельного произведения, или, если угодно, текста. Причем здесь мы отвлекаемся от особенностей конкретных видов искусств, предлагая относительно идеальную модель, которая оказалась бы применимой к любой форме искусства. Разумеется, каждый вид искусства располагает своим, уникальным, арсеналом художественных средств. Однако этот факт не отменяет, с нашей точки зрения, того обстоятельства, что существует все же некий первоэлемент, общий для всех разновидностей искусства, — некий единый исток творческого опыта.

Представим в форме минимальной триады общий процесс поэзиса, выраженный в произведении искусства:

Любое художественное произведение обладает, во-первых, некоторой формой (она может быть статичной или динамичной, законченной или незаконченной, последовательной или фрагментарной, абстрактной или фигуративной и т. д.). Форма — самый ощутимый, самый опознаваемый и самый дискретный момент творческой эволюции. Форма может сама состоять из некоторого множества форм, однако мы всегда можем выделить в произведении искусства некую его, так сказать, «корневую» форму.

Далее, художественная форма в той или иной количественной мере отсылает к некоторому с о д е р ж а н и ю , которое, в свою очередь, может находиться как во внешнем мире, так и во внутреннем мире самого художника, а в некоторых случаях даже внутри самой формы (случай так называемой автореференции). В зависимости от формы искусства содержание более или менее абстрактно (наиболее абстрактно, или беспредметно, — в музыке, наиболее конкретно, или предметно, — в фотографии).

Наконец, необходимым элементом поэтического процесса является ф о р м а в н у т р е н н я я . Часто это — канал, соединяющий форму и содержание, иногда — отдельный «слой» произведения искусства; но в обобщенном виде внутренняя форма всегда — «проводник» между замыслом художника (миром автора) и воплощением этого замысла в форме произведения (мире произведения). Во внутренней форме мы имеем некий закон-алгоритм построения произведения, правило его образования, формования. Будучи формой осуществления, внутренняя форма произведения раскрывает организацию смысла в живом творческом процессе.

Первым, кто обратил внимание на значимость внутренней формы для индивидуального поэтического творчества, был Г. Шпет. Уместно будет привести здесь его определения: «Внутренние формы лежат между внешними и предметными. Само собою, также этим подсказывается, что это "между" есть не что иное, как своего рода о т н о ш е н и е между указанными пределами, составляющими меняющиеся, живые термины этого отношения, <...> оно заявляет о себе, что оно и в самом существе своем есть отношение д и н а м и ч е с к о е »[91]. Заметим, что «предметной формой» Г. Шпет называет то, что в нашей схеме фигурирует как «содержание».

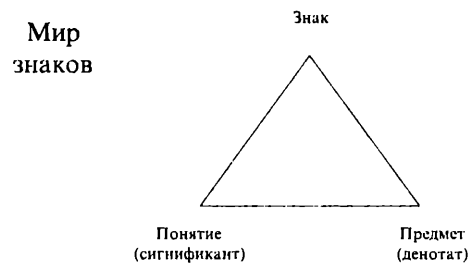
В другом месте внутренняя форма отождествляется Г. Шпетом с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматическою задачею, а внутренней идеей самого творчества»[92]. Внутренняя форма, в понимании Шпета, является элементом, свойственным только произведениям искусства, в отличие от внешней формы и плана содержания, находимых во многих других видах человеческой деятельности. Кроме того, внутренняя форма произведения искусства выступает,

[91] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 93.
[92] Там же. С. 142.

как уже было сказано нами, в роли «проводника» — посредующей субстанции между миром произведения и объемлющим само произведение миром автора, м е ж д у т в о р е н и е м и т в о р ц о м.

Мы назвали нашу тернарную схему «схемой поэзиса». Может возникнуть вопрос: если мы стремимся описать художественный мир Авангарда — искусства современного и далекого от классического сознания, — то почему мы пользуемся тогда этим старинным термином из глубины веков — термином «поэзис»? Оправданно ли такое словоупотребление в нашем случае и нельзя ли было подобрать этому явлению какое-либо иное название? Есть три довода, оправдывающие выбор нами понятия «поэзис» как основополагающего: а) греческое наполнение этого термина на самом деле вполне соответствует реалиям «мира Авангарда» (один пример из множества: значительнейший художник Авангарда Павел Филонов называл свой метод живописной работы «принципом сделанности», он призывал буквально «делать картины», а не рисовать их); б) именно на заре Авангарда рождается поэтика как научная дисциплина — название здесь весьма знаменательно (в частности, тот же Г. Шпет определяет поэтику как «учение о художественной методологии»); и в) данный термин позволяет произвести гармоничное «сцепление» художественного мира с миром естественного знания — через понятие аутопоэзиса (см. ниже).

Сопоставим теперь тройственную схему художественного акта с общепринятым в семиотике «треугольником Фреге». Наглядная схема немецкого логика Готлоба Фреге изображает простейшую с т р у к т у р у з н а к а:



Знак, согласно Фреге, строится из 1) собственно знака, или тела знака — в лингвистике это, например, написанное или произнесенное слово; 2) предмета (денотата) — вещи или явления действительности, к которому отсылает знак; 3) понятия о предмете или вещи (сигнификата). В реальном процессе означивания отношения между этими тремя элементами могут рассматриваться в разном направлении: от знака к предмету, от предмета к знаку, от знака к понятию. Ю.С. Степанов именует это обстоятельство «обобщением треугольника Фреге путем вращения». На схеме «мы как бы вращаем треугольник с закрепленными в вершинах сущностями, оставляя неподвижными семиотические названия вершин (язык — предмет — сигнификат)»[93]. Заметим, что настолько же «вращаем» и наш «поэтический треугольник».

Если треугольник поэзиса описывает творческий процесс, выраженный в художественной форме, то треугольник Фреге описывает семиотический процесс, выраженный в знаковой системе, или семиозис. По определению Ч. Морриса, семиозис — это процесс, в котором нечто функционирует как знак. Соответственно, можно пред-

[93] *Степанов Ю.С.* Язык и метод. С. 95.

ставить себе художественный семиозис как процесс, в котором произведение искусства, или какая-либо его часть функционирует как знак.

Что же представляет собой произведение искусства как знак или знаковый комплекс? Здесь возможны подходы с разной «оптикой». Так, культурсемиотика рассматривает произведение искусства как некий продукт, вписанный в культурное пространство. Социосемиотика — как идеологический жест, имеющий прагматическую направленность. Герменевтика — как вместилище символов и скрытых смыслов. Метод интертекста видит в произведении искусства знак, отсылающий к другим текстам. Все это активно применяемые и хорошо зарекомендовавшие себя подходы. В совокупности все они и образуют историю художественной семиотики XX века. Однако нам хотелось бы указать здесь еще на один, неизведанный ракурс, могущий быть весьма продуктивным в понимании того, что такое творчество и что такое поэтический семиозис.

В последнее время на авансцену науки — преимущественно естественного цикла — стремительно выдвинулась так называемая теория фракталов. Зародившись в такой специальной и «неприметной» области, как картография и метеорология, эта теория распространилась далеко за пределы погодных исследований. В частности, фрактальные идеи поселились в социологии, экономике, логике, искусствометрии и даже в музыкальном творчестве.

Фракталами называют объекты живой и неживой природы, а также объекты ментального мира, которые в своей структуре демонстрируют самоподобие, кратность. Такие объекты характеризуются сложным порядком (называемым зачастую «порядком из хаоса») и нелинейным, динамическим, незапрограммированным поведением. Классические примеры фракталов в живой природе — листва растений, крона деревьев, устройство клетки и т. п. Все это — сложноорганизованные объекты физического мира, особенностью которых является повышенная мера х а о с а в их организации и функционировании.

Что общего может быть между природными объектами такого рода, с одной стороны, и с художественно-семиотическими явлениями — с другой? Ответ на этот вопрос дает концепция «ф р а к т а л ь н о г о б л у ж д а н и я», предложенная В. Тарасенко. Процесс познания, в его понимании, представляет собой специфическое — фрактальное — блуждание в мире. Мир, в свою очередь, понимается как «среда возможностей», в которой действует познающее существо (наблюдатель). Такой мир «не является жестким, заданным и абсолютно прозрачным: возможности, влияя на мир, могут рождаться, умирать, эволюционировать, зависеть от познавательных практик»[94]. Одной из таких практик, занимающих ведущее положение в человеческой культуре, является я з ы к. С помощью языка процесс познания раскрывает целый универсум возможностей. Эти возможности наслаиваются, дублируют, умножают друг друга, образуя сложные комбинации. Как описать этот динамический процесс поиска и организации возможностей, не прибегая к заведомым упрощениям и схематизации?

С. Карцевский был, по-видимому, первым лингвистом, обратившим внимание на одну особенность языка — на его н е л и н е й н о с т ь, обусловленную двумерностью знаковой системы. Он постулировал существование во всяком языке асимметрии — некоторого отступления от упорядоченности, регулярности в строении и функциони-

[94] *Тарасенко В.В.* Познание как фрактальное блуждание в мире // Что значит знать?: Сб. науч. статей. М., 1999. С. 169.

ровании языковых единиц. Асимметрия проявляется, в частности, в расхождении между означаемыми и означающими языкового знака, а в эволюционном аспекте — в неравномерности развития языковых элементов или отдельных сторон языка. Другой языковед — Шарль Балли — по этому поводу писал: «Знаки бывают линейными, когда они следуют друг за другом, не проникая друг в друга по ходу речи». В качестве примера нелинейного знакосочетания он приводит французский оборот tout à coup, в котором слова tout, à и coup, взятые в отдельности, лишены всякого смысла. Смысл речевого оборота задается только взаимодействием элементарных знаков — текст оказывается нелинейным.

Несложно заключить из вышеизложенного, что наибольшей нерегулярностью, асимметричностью, а значит, многомерностью будут отмечены сочетания в поэтическом языке. Однако, как заметил В. Налимов, даже в нашем повседневном языке мы имеем дело с языками большой размерности. Так, естественный язык общения обладает не только «знаковой — семиотической — размерностью», но и «семантической размерностью», которая задается полиморфизмом языка. «Только язык строго однозначных слов был бы семантически одномерным. Смысл многомерных — полиморфных — слов раскрывается при их употреблении в их взаимодействии. Следовательно, можно говорить, что наш обыденный язык семантически нелинеен. Приемник языка — человек — выступает как нелинейный преобразователь»[95].

Для описания семиотического процесса в языке В. Тарасенко вводит категорию «фрактального движения», или «хаотического блуждания»[96]. «Практики познания — это практики блуждания, перескоков между различными возможностями, практики комбинаций, подборов новых возможностей»[97]. Атрибут «фрактальность» в данном случае призван описывать нелинейный, хаотический характер и форму познавательного движения.

В свете нашей темы интересно вычленение Владиславом Тарасенко двух типов фрактальных блужданий в языке. Первый тип — это блуждание по уже сформированным, предначертанным языком возможностям. Это «блуждание, подразумевающее выход на уже сформированные, внешние понятия»[98]. Этот тип отражает пользование языком в обыденном общении, когда познающий имеет дело с заданным репертуаром знаков. Второй тип — это «творческое блуждание по становящимся, незавершенным, формирующимся возможностям». В этом случае познающий — полновластный творец языка, изобретатель знаков. Как раз второй тип блуждания описывает ситуацию художественного акта, творческого семиозиса. Для поэта словесный язык — одна непрерывная среда семантических возможностей. Равным образом для живописца язык форм и красок, а для музыканта — звуковой фонд являются дина-

---

[95] *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. 3-е изд. Томск—М., 2003. С. 71.

[96] Образам хаоса и космоса, порядка и беспорядка в языке, народной культуре, ментальном и художественных мирах посвящен фундаментальный сборник под ред. Н.Д. Арутюновой «Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2003». Кроме того, интересные соображения можно найти в статьях Б.Н. Пойзнера и Е.Н. Князевой, опубликованных в составе сборника: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. См. также сборники: Chaotic Cognition: Principles and Applications. Mahwah, NJ, 1996; Размышления о хаосе. СПб., 1997. Наконец, из самой последней литературы по хаосоведению назовем книгу Ю. Степанова Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

[97] *Тарасенко В.В.* Познание как фрактальное блуждание в мире. С. 172.

[98] Там же. С. 177.

мическим ресурсом творчества. Семиотический процесс в художественной системе всегда множествен, потенциален и динамичен. Каждый элемент системы многовалентен, а связи между элементами внутри произведения подвижны и многократны.

В произведении авангардного искусства смысловые связи тем более многомерны, чем «плотнее» и «гуще» будет поэтическая система автора. Так, применительно к словотворчеству Велимира Хлебникова языковед Б. Ларин говорил о «семантической кратности», свойственной его стихотворной речи. Для самого поэта-будетлянина принцип «кратности», или «дробномерия», как сказали бы мы сейчас, был, по-видимому, не просто приемом построения стихотворений, но некой интуицией о законах творческого познания. Он называл это «дробным отношением к познаваемому миру», которое «было предписано называнием его словами, потому что в каждом слове, называющем ту или иную часть мира, скрыт множитель особого отношения к ней, особо выделяющий ее из ряда ей подобных и вносящий постепенно растущую погрешность в ход мысли»[99].

В качестве иллюстрации «фрактального блуждания» в художественном, а именно — словесном и графическом мире — может служить картина французского художника Жана Дюбюффе, носящая ироничное название «Болтливый пейзаж» (1954). (Рис. 1.) На первый взгляд этот «пейзаж» состоит из несчетного количества смутных каракулей. На самом деле, это не каракули — при внимательном разгляде обнаруживается, что перед нами — чудовищно уплотненная и микроскопическая вязь слов на французском языке. И это не просто абстрактные росчерки, а такая грандиозная фрактальная поэма, написанная в форме геодезической или метеорологической карты[100]. В сущности, это уже фрактал высшего порядка («творческое блуждание», в терминологии В. Тарасенко). Это — сама идея фрактала, умноженная и проясненная наглядным художественным способом. Данный фрактал является по существу с е м а н т и ч е с к и м в отличие от фракталов природных, которые являются всего лишь т о п о л о г и ч е с к и м и. Объединяет их одно: как выразился автор статьи об эстетике фракталов, «и книга природы и книга искусства написаны на языке фракталов»[101].

Художественный объект, выражаясь в терминах фрактальной теории, самоподобен, сериален. Он сохраняет сходную конфигурацию на всех своих уровнях — от поверхностных (осязаемая часть произведения) до глубинных (смысловая структура произведения). Последовательно, при все более кратном дроблении, он усложняет, уточняет свою структуру. При этом такое семиотическое поведение вызвано не привнесением каких-то новых качеств из внешней среды. Приращение смысла осуществляется за счет внутренних, исключительно автономных ресурсов. Эти автономные ресурсы — законы композиции художественного объекта, его архитектоника. Элементы композиции, следуя индивидуальному закону вот этого, а не какого-то другого объекта, начинают координироваться друг с другом, самоорганизовываться в масштабах целого.

---

[99] Из черновых записей В. Хлебникова.

[100] Характерно, что географические карты — частый случай иллюстрации фрактальных теорий. Знаменитый пример — береговая линия Норвегии, изрезанная настолько, что при любом масштабировании, от самого крупного до самого мелкого из возможных, демонстрирует нерегулярность, рекуррентность формы.

[101] *Волошинов А.В.* Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 214. См. также: *Волошинов А.В.* Математика и искусство: Книга для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоты науки. 2-е изд. М., 2000.

Рис. 1. Жан Дюбюффе. «Болтливый пейзаж»

Определяющую роль в этом процессе играет форма художественного произведения. Основные характеристики формы суть: 1) выделенность, самостоятельность; 2) целостность; 3) органический рост, динамика. Феномен формы, понимаемой в динамическом ключе, описал еще в 1917 г. Павел Флоренский в черновых записях к курсу «Понятие формы»: «Целое, рассматриваемое нами [речь идет о так называемом законе «золотого сечения». — *В.Ф.*], есть как бы развитие или раскрытие той большей его части, из которой вырастает другая часть, меньшая. Но понятно, что это целое не дает полного удовлетворения восприятию законченности, ибо не до конца исчерпывает потенции, содержащиеся в идее его. Если часть целого, чтобы вырасти в целое, наращивает на себя некоторый прирост, то почему самый этот прирост не может или, точнее, не должен раскрыться — путем наращивания на себе *своего* прироста? Если идею целого мы понимаем как рост, как раскрытие потенции через само-расчленение, через самоорганизацию, то как же можно думать, что этот рост, это раскрытие, это саморасчленение прекращается не по достижении внутренних границ, не по изнеможению ростящих сил, а обрывается на первом же выросшем члене»[102].

В изложении П. Флоренского неожиданно — неожиданно для нас, для него же вполне естественно — всплывает важное понятие «само-организации». Оно важно тем, что точно фиксирует характер процесса, который мы пытаемся описать — процесса, протекающего в художественной форме, и шире — в художественном семиозисе. Именно самоорганизация как динамическое явление, а не статичная организация художественного объекта, может выступать, на наш взгляд, путеводной нитью к уяснению своеобразия эстетического факта в ряду прочих семиотических фактов.

Самоорганизация — отнюдь не новый термин. В науке он активно используется уже на протяжении двадцати лет. Прежде чем обосновать его введение в семиотический контекст, скажем несколько слов о его «малой родине».

Термин «самоорганизация» первоначально возник в экспериментальной физике. Немецкий ученый Г. Хакен, исследуя природу действия тока в лазере, пришел к выводу, что световая волна не только определяет порядок в электрической системе, но и упорядочивает поведение отдельных атомов, т. е. отдельных частей системы. Это позволяет говорить не просто об организованности системы, но о «параметрах порядка» в рамках системы. Эти параметры не установлены заранее, но устанавливаются в процессе функционирования системы. Вот это спонтанное формирование структур в нелинейных средах Г. Хакен и назвал «самоорганизацией». В дальнейшем отмеченная закономерность стала обнаруживаться в других системах, самого разнообразного происхождения. Процессы самоорганизации в сложных системах были выявлены в биологии, нейрологии, химии, социологии, экономике. В общем виде под самоорганизацией стали понимать процесс, в ходе которого создается, воспроизводится или совершенствуется организация сложной динамической системы. Отличительная особенность таких процессов — их целенаправленный, но вместе с тем и естественный, спонтанный характер.

Термин «самоорганизация» предполагает ряд вариантов-синонимов, указывающих на конкретные аспекты этого явления:

- самосозидание (начальные условия системы определяются характером самой системы или обстоятельствами ее возникновения);
- самоконфигурация (система сама определяет расположение своих составных частей);

---

[102] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 493–494.

• саморегуляция (система контролирует направленность своих внутренних преобразований);

• самоуправление (система контролирует направленность своей внешней деятельности);

• самоподдерживание (система поддерживает свое функционирование и свою форму);

• само(вос)производство (система воспроизводит сама себя или производит другие системы, идентичные ей);

• самоотнесенность (значимость системы определяется только в отнесении к себе самой).

Оказалось, что многие сложные системы демонстрируют сходное поведение на разных уровнях своей организации и самоорганизации. Исследованием таких систем занялось отдельное направление в науке — синергетика. К настоящему времени синергетика из специального научного метода, изучающего общие принципы самоорганизации в открытых системах, превратилась в обширное междисциплинарное поле исследований. С развитием синергетики связывают становление нового взгляда человека на мир природы и на самого себя в этом мире. Один из «адептов» синергетического движения, бельгийский ученый И. Пригожин выдвинул лозунг: «Синергетика — это новый диалог человека с природой». Синергетика «открыла другую сторону мира: его нестабильность, нелинейность и открытость (различные варианты будущего), возрастающую сложность формообразований и их объединений в эволюционирующие целостности»[103].

Принципиально новым по отношению к прежней науке является в синергетической концепции то, что любой объект в ней рассматривается как объект становящийся, нестабильный, сопряженный. Характерно в этом отношении название одной из книг И. Пригожина — «От существующего к возникающему». Если в структурализме (широко понимаемом) система — будь то биоорганизм или поэтическое произведение — имела, как правило, два базовых измерения — синхронное и диахронное, причем и то и другое полагались линейно, поступательно, то с позиции синергетики любая система имеет как бы свою «судьбу». Это значит, во-первых, что она не только открыто и активно взаимодействует со средой окружения, но и сама формирует эту среду, как бы «обживаясь» в ней. И во-вторых, система — явление эволюционирующее, т. е. имеющее свой генезис, исходное состояние и свою телеологию, конечное состояние.

В ряду таких сложных и саморазвивающихся систем особый случай представляют системы художественные. Это сверхсложные и уникальные системы. С точки зрения синергетики, это объясняется «уникальностью содержания каждой личности и каждого художественного образа, что повышает на несколько порядков уровень сложности и тип сложности этих систем и делает безграничным многообразие их конкретных модификаций, а значит, и процессов порождения, становления, формирования, развития — короче, самоорганизации — каждой личности и каждого художественного образа <...>»[104]. Процесс художественного творчества складывается в художественном процессе не по законам, привнесенным извне, а по законам свобод-

---

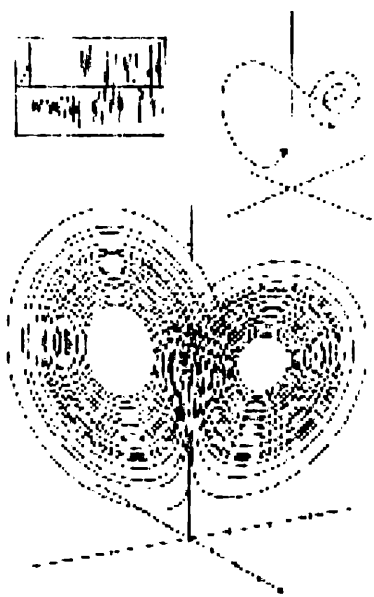
[103] *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2002. С. 8–9.

[104] *Каган М.С.* Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 219.

ной самоорганизации создаваемого произведения. «Особенно интересно при этом, что по мере "взросления" замысла его развитие во все большей степени начинает зависеть не от художника, а от *самого созревающего произведения*, т. е. становится в точном смысле этого слова процессом *самоорганизации* <...>»[105].

Нелинейность же художественного процесса заключается в том, что в нем прошлое, или исходное, состояние отнюдь не предопределяет всего течения процесса. Оно только задает первичную структуру. Гораздо больше на ход самого процесса влияет его проективное состояние. Так, замысел художественного произведения, т. е. его конечная цель, нередко весьма смутно осознаваемая творцом, управляет всей архитектоникой формы, как бы «ведет» структуру произведения от первых набросков, эскизов до его завершения и/или исполнения. На языке синергетики такая форма моделируется как «аттрактор» — сила «притяжения» настоящего будущим. А такое отношение получает название *телеологического*, когда «свобода творчества как возможность внутренне мотивированного выбора судьбы образа в состоянии полифуркации из широкого спектра возможных в конечном счете детерминируется аттрактором, т. е. не каузально, замыслом, действующим из *прошлого*, а неожиданно открывшимся *будущим* творимого произведения»[106].

Характерный факт: если в структурализме наглядным средством схематизации объекта являлись таблицы, плоскостные диаграммы, парадигмы, то в синергетике это — динамические графы, «раскадровка событий», когнитивная графика. На смену классификациям и оппозициям пришли динамические модели и дифференциальный анализ (см. ниже). Принцип становящейся формы иллюстрируется в синергетике так называемыми «странными аттракторами» К. Лоренца. Вот некоторые примеры:



[105] *Каган М.С.* Формирование личности... С. 225.
[106] Там же. С. 226.

Подобные изображения наглядно раскрывают тонкую структуру, таящуюся в беспорядочном потоке информации. В данном случае перед нами модель конвекции в жидкости. Перенося ее в художественно-семиотическую плоскость, можно было бы продемонстрировать, например, движение *смысла* в поэтическом тексте или ритмического комплекса в джазовой импровизации. То, о чем говорит нам схема аттрактора, — это принцип *блуждания* в семиотическом пространстве произведения — семантического, творческого блуждания, при котором смысл целого формируется, исходя из «горизонта предсказуемости», из потенциального семиотического предела произведения. Блуждающий смысл в художественном произведении совершает свободные движения по направленным траекториям, выбирая между различными возможностями[107]. «"Блуждания по полю возможных путей развития", хаотические движения креативного разума приводят время от времени к "выпадению" на ту или иную структуру-аттрактор». Так совершается прорыв к новым смыслам, к новому знанию. «Поле возможностей испытывается, "прощупывается". В результате одна из скрытых структур актуализируется, происходит кристаллизация нового знания»[108].

Синергетическая методика, на наш взгляд, может быть задействована сегодня как дополнительная по отношению к семиотическому методу. Рассматривая свои объекты в динамическом ключе, она позволяет говорить не просто о художественной системе, состоящей из знаков, а о единой и целостной творческой среде, в которой образуется нераздельное скопление знаков, средоточие семантических центров различных систем. Тогда любой текст предстанет не как структура-иерархия, а как структура-процесс; любая художественная форма — не как форма-устройство, а как форма-процесс. Структура-процесс и форма-процесс не отделены от своего внешнего окружения, они расположены в определенной области среды и способны развиваться, реконструироваться, перемещаться по среде. Иначе говоря, «структура есть пятно организации, блуждающее по среде»[109].

Синергетическая семиотика это подход к знаковым системам как системам открытым — вовне и вовнутрь. Знак здесь — посредник между человеком (субъектом, индивидуумом, творцом) — и внешним миром[110].

При подходе к интерпретации, анализу какого-либо художественного объекта, семиотика предлагает тонкий и «аккуратный» инструментарий. Он позволяет свести все многообразие структуры к неким первоэлементам. Тем самым он дает нам возможность говорить просто о сложных вещах. Но мы не можем при этом не учитывать и всей качественной сложности и неоднородности объектов, на которую указывает синерге-

---

[107] Интересную модель смыслообразования в поэтическом тексте приводит Н. Балашов (*Балашов Н.И.* Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст. 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984). Его модель предполагает наличие «сферического семантического поля», внутри которого находятся поэтические означающие. Объем поля густо насыщен разнонаправленными завихряющимися («турбулентными») потоками взаимодействий элементов поля. В отличие от обычного семиозиса в поэтическом дискурсе эти взаимодействия носят характер семантико-ассоциативный, ритмический, звуковой, грамматико-симметричный, грамматико-контрастный и т. д., т. е. сугубо множественный.

[108] *Князева Е.Н.* Балансирование на краю хаоса как способ творческого обновления: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 139.

[109] *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 350.

[110] Ср. еще у Г. Лейбница: «Знаки сообщают мир человека и мир божества».

тика. Насущная задача, как нам кажется, состоит в том, чтобы при каждом анализе того или иного объекта пытаться если не найти «компромисс» между простым и сложным, то проследить всеми доступными методами (не всеми сразу, а выборочно), к а к в д а н н о м к о н к р е т н о м о б ъ е к т е п р о с т о т а п е р е х о д и т в с л о ж н о с т ь, и н а о б о р о т. Это и есть искомое движение-сближение от семиотики к синергетике и от синергетики к семиотике.

В качестве методологического «моста» между семиотикой и синергетикой можно принять теорию *радикального конструктивизма*, разрабатываемую в настоящий момент на базе различных дисциплинарных областей: системной теории, кибернетики, когнитивной науки, психологии. Радикальный конструктивизм в теории познания — это такой подход, в котором считается, что человек в своих процессах восприятия, мышления и творчества не столько отображает окружающий мир, сколько активно созидает, изобретает, *конструирует* его. Существо этой концепции суммируется в следующей максиме: «"Человек является существом, которое целенаправленно конструирует действительность". Следовательно:

- конструировать — значит целенаправленно различать;
- конструирование порождает когерентный, соотносительный мир;
- конструирование есть безграничный, рекурсивный процесс;
- конструирующий человек и конструируемый им мир составляют процессуальное единство;
- конструирование есть процесс, порождающий континуальность и циклическую причинность;
- конструирование — это индивидуальная, узаконивающая саму себя деятельность». (*Князева Е.Н.* Концепция инактивированного познания: исторические предпосылки и перспективы развития// Эволюция. Мышление. Сознание. (Когнитивный подход и эпистемология). М., 2004. С. 322).

Отметим, что первый же из перечисленных принципов («конструировать — значит целенаправленно различать») является базовым и для семиотического метода. Семиотика как научный подход сформировалась на основе лингвистических постулатов о *различении*: «Язык — это сеть *различий*» (Ф. де Соссюр), «Каждая фонема характеризуется смысло*различительными* признаками» (Н. Трубецкой) и т. п. Будучи дополненным указанными выше принципами, семиотический метод сближается с новейшими синергетическими представлениями в современном знании.

Укажем здесь на одно важное методологическое следствие сближения семиотического (структурного) и синергетического (динамического) методов. Если в структурализме считалось важным п о с т р о и т ь м о д е л ь того или иного явления, т. е. наложить на него извне какую-то терминологическую сетку, то сейчас — в синергетизме — на первый план выходит с а м о д о с т р а и в а н и е явления. Самоорганизация в области творческого семиозиса может быть представлена как восполнение недостающих звеньев в структуре, самодостраивание целостной формы.

Еще знаменитый биолог К. Лоренц ввел так называемый принцип Fulgarationes, или «креативных вспышек», как принцип, описывающий возникновение нового, новых системных свойств, в ходе эволюции. К такому же, только существенно уточненному, выводу приходит современная научная теория. Принцип самодостраивания в применении к творческому мышлению формулируется так: «Происходит не просто объединение целого из частей, сомоструктурирование частей в целое, не просто проявление, "всплывание" более глубокой структуры из подсознания, а самовырастание целого из частей в результате самоусложнения этих частей. Сам поток мыслей и обра-

зов в силу своих собственных потенций усложняется и спонтанно выстраивает себя. Из простой структуры вырастает более сложная»[111]. Переводя на язык семиотики, можно сказать так: знаки не просто организуются в знаковую систему путем структурирования, но в процессе своего образования — а искусство по преимуществу имеет дело с образованием новых знаков — приобретают новые свойства, качества, приводящие, в свою очередь, к возникновению новых связей и новых структур. Художественно-знаковая система «самовозгорается», а в случае авангардного творчества лучше сказать — «самовоспламеняется» путем внутренних воздействий в самой системе.

Описываемое явление получило в современной науке название а у т о п о э з и с а (и как варианты — «*автопоэзис*», «*аутопоэз*»). Термин возник в 1970-е гг. в лоне эволюционной биологии, с легкой руки чилийских ученых Умберто Матураны и Франсиско Варелы, описавших его в книге «Аутопоэтические системы» (1975). В более поздней книге этих авторов — «Аутопоэзис и познание» (1980) — излагаются основные положения концепции аутопоэзиса:

«1) биологическая обусловленность человеческого познания, когнитивных структур: "человек познает, и его способность познавать зависит от его биологической ценности";

2) жизнь как познание: "живые системы являются когнитивными системами, и жизнь как процесс является процессом познания";

3) живые системы являются автономными, операционально закрытыми системами; их организация носит циклический характер; определяющей для них является гомеостатическая функция, самоподдержание, самоотнесенность;

4) живые системы — это исторические системы: "релевантность их настоящего поведения всегда определяется прошлым опытом" <...>;

5) происходит ко-эволюция автопоэтической системы и ее окружения; они коэволюционируют в общем историческом течении» (Цит. по ст. Е.Н. Князевой «Концепция инактивного познания...». С. 337).

Понятие а у т о п о э з и с а (или «само-производства», от греч. αυτω, «*само-*» и ποίησις «*созидание, деятельность*») выражает фундаментальное свойство живых систем самообновляться при функционировании, а также процесс такого самообновления. При этом под «живыми системами» разумеются не только биологические организмы, но любые сложные системы, которые способны постоянно воспроизводить свои компоненты и поддерживать их стабильность, т. е. инвариант. Такими системами могут выступать простейшая клетка, человеческий мозг, индивидуальное сознание, а также социальные группы, культурные образцы, творчество художника и отдельные художественные произведения. Каждая из этих систем представляет собой так называемую а у т о п о э т и ч е с к у ю о р г а н и з а ц и ю, то есть такую организацию, которая развивается за счет внутренних ресурсов самовоспроизводства.

Чтобы понять, что такое аутопоэзис в живой природе, возьмем пример из книги У. Матураны и Ф. Варелы «Древо познания», описывающий аутопоэтическую организацию в клетке организма: «Клеточная мембрана играет более существенную роль демаркационной пространственной границы для ряда химических превращений, поскольку она сама участвует в этих превращениях, как и другие компоненты клетки. Происходит это в условиях, когда внутреннее пространство клетки обладает богатой архитектурой больших молекулярных блоков, через которые в процессе постоянного обмена веществ проходят многие органические молекулы, и мембрана операционально составляет часть

[111] *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2002. С. 216.

внутренности клетки. Сказанное относится как к мембранам, которые ограничивают каждое из различных внутренних пространств клетки <...> Внутренняя архитектура клетки и клеточная динамика — взаимно дополняющие особенности клеточного автопоэза»[112].

Сами авторы теории аутопоэзиса так объясняют выбор ими этого нового на тот момент для науки термина: «Нам не нравилось выражение "циклическая организация", и мы хотели найти слово, которое само передавало бы центральную черту организации живого — его автономию. Poiesis означает creation или production. Мы поняли силу слова poiesis и изобрели слово, в котором нуждались: autopoiesis»[113]. Таким образом, ученым понадобилось подчеркнуть именно творческий, творительный характер описываемого явления в противовес обычным репродуктивным, «миметическим» представлениям, царившим в биологии и вообще в естественной науке на протяжении долгого времени. В природе тоже имеет место творчество, хотят сказать эти ученые-естественники, и оно напоминает творчество в человеческой культуре. И там и тут — самосозидание, самодеятельность (так можно было бы перевести «аутопоэзис» на русский язык[114]).

Кстати сказать, это терминотворчество с использованием греческого корнеслова удивительным образом перекликается с лингвистическими штудиями В. фон Гумбольдта, который еще в начале XIX в. ввел в языкознание термин *enérgeia* («*деятельность*») для обозначения динамического, творческого характера языка — в пару к термину *érgon* («*продукт деятельности*»). Очевидно, что и немецкий филолог, и чилийские биологи пытались «нащупать» тем самым новые, динамические представления о творчестве.

Есть еще одна — более сущностная — параллель с В. фон Гумбольдтом. Дело в том, что концепция аутопоэзиса сразу же после возникновения вышла за границы молекулярной биологии, став своего рода междисциплинарным образованием. В частности, сами авторы теории аутопоэзиса описали ее действие в языкознании. Одна из глав их книги «Древо познания» носит название «Поле лингвистики и человеческое сознание». В ней они пишут, что отличительной особенностью человека является то, что в своей деятельности он порождает новый круг явлений, а именно *область языка*. Сама по себе эта мысль далеко не нова. Новым оказывается следствие, которое выводится авторами из данного тезиса. Человеческий язык обладает многообразием размерностей, причем эти размерности рефлексивны, то есть связаны не столько с сознанием, сколько с самосознанием индивидуума. «Ключевая особенность заключается в том, — отмечают У. Матурана и Ф. Варела, — что язык позволяет тем, кто в нем оперирует, описывать самих себя и свои обстоятельства через лингвистические различения лингвистических различий»[115]. Язык поэтому — типичный, но и исключительный случай аутопоэтической организации. Ведь только язык позволяет описывать сам себя (и говорящим на нем — описывать самих себя).

Язык, согласно аутопоэтической теории, — не статичная и абстрактная система правил. Обращая на это особое внимание, У. Матурана и Ф. Варела вводят понятие «языка в действии» (в английской версии — «languaging»), противопоставляя его обычному пониманию языка как символической схемы («language»). Вот здесь нам и слышится

---

[112] *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания / Пер. с англ. М., 2001. С. 44.

[113] Цит. по: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики. С. 216–217.

[114] Удивительно, но еще столетие назад — задолго до возникновения «аутопоэтической» гипотезы — Павел Флоренский говорил о «самотворчестве», причем тоже по поводу биологии видов. Он же за десятилетия до Г. Хакена и И. Пригожина развивал идею о «синергизме» (см. в его цикле «У водоразделов мысли»).

[115] *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания. С. 186.

отзвук учения Гумбольдта. Общее здесь и там — понимание языка как непрерывного творческого процесса. У чилийских ученых, так же как и у немецкого философа-языковеда, упор делается на автономном, самодеятельностном характере языкотворческого процесса.

Эта мысль У. Матураны и Ф. Варелы значима уже и в контексте семиотики, в том числе художественной семиотики. Если предположить, что произведение искусства есть аутопоэтическая организация, а семиотическое его описание — реконструкция его художественного языка, то сопряженный, согласованный процесс, в котором участвуют на взаимно определенных правах поэзис и семиозис, можно назвать аутопоэзисом — в специальном, художественно-семиотическом применении этого термина.

IV. Autopoetica: между опытом, методом и мироощущением

Смысл аутопоэзиса отражен в известной картине «Рисующие руки»:

В этом образе — метафора аутопоэзиса, иллюстрация беспрестанного самоописания, самосозидания и самосовершенствования.

Но кто автор этого изображения? Не кто иной, как Мориц Эшер, швейцарский художник, — новатор и виртуоз визуального мышления. И нам кажется, что этот образ — еще и своеобразный герб Авангарда, вечно ищущего и вечно саморефлексирующего, аутопоэтического творческого духа. «Маска, указывающая на себя пальцем», — эта метафора, высказанная Роланом Бартом («Нулевая степень письма») по отношению к Авангарду, хорошо дополняет эшеровский графический образ.

И еще одно дополнение, на этот раз в форме литературного этюда, поясняющее мысль об аутопоэзисе, — новелла-притча Хорхе Луиса Борхеса «Один из снов» из книги «Тайнопись». Ввиду ее краткости приведем новеллу целиком:

> «В одной из пустынь Ирана стоит невысокая каменная башня без дверей и окон. Внутри — единственная каморка (с круглым земляным полом), а в ней — деревянный стол и скамья. В этом круглом застенке похожий на меня человек непонятными буквами пишет поэму о человеке, который в другом круглом застенке пишет поэму о человеке, который в другом круглом застенке... Занятию нет конца, и никто никогда не прочтет написанного»[116] (пер. с исп. — Б. Дубина).

«Никто никогда не прочтет написанного...» В этой фразе — не обреченность непонимания, а лишь указание на неокончательность, процессуальность понимания. Это в особенности относится к произведениям Авангарда (произведения Х.-Л. Бор-

[116] *Борхес Х.Л.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Тайнопись / Пер. с исп. СПб., 2001. С. 152.

хеса, несомненно, принадлежат к их числу). В таких произведениях самоописательность, самобытность, «самовитость» приобретает подчас главенствующий смысл.

Из данного обстоятельства можно сделать несколько семиотических выводов. Во-первых, анализ художественного объекта Авангарда должен производиться, исходя из смысла, заложенного в него его создателем. «Определять творение творцом» — этот лозунг, провозглашенный в свое время футуристом Давидом Бурлюком, необходимо сегодня превратить в методологический принцип. К этому же призывал М. Бахтин: «Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца»[117].

Во-вторых, надо иметь в виду, что, как правило, произведение Авангарда предполагает активный поиск языка. Другими словами — оно написано не на сложившемся языке, а на языке опытном, на «языке в действии» (те самые «energeia» и «languaging» — только в более сложной модификации). Соответственно, в ответ на поиск языка художником исследователь равным образом обязан «найти общий язык с автором», то есть, насколько это возможно, «подогнать» свои методологические схемы под реальную «текстуру» произведения. Естественно, язык интерпретатора никогда не будет полностью совпадать с авторским языком (впрочем, случаи, близкие к этому, вполне вероятны — вспомним еще раз «Мастерство Гоголя» А. Белого). Однако семиотический анализ, основанный на предлагаемой нами а у т о п о э т и ч е с к о й м о д е л и, как представляется, близок к рассматриваемой здесь цели.

В-третьих, — и это напрямую следует из второго пункта — желательно было бы отказаться при описании художественных фактов от термина «метаязык». Поясним этот момент более обстоятельно.

В общенаучном обиходе термин «метаязык» используется для обозначения языка научного, междисциплинарного общения. В семиотике же под «метаязыком» принято понимать «язык описания исследуемого объекта или явления, противопоставленный объектному языку или языку-объекту». Сам термин первоначально возник в математической логике в значении «формализованный язык». Затем — в лингвистике — он стал обозначать «язык описания естественного языка», будучи при этом частью самого естественного языка.

В художественной семиотике термин «метаязык» имеет долгую традицию. И в поэтике, и в эстетике, и в искусствознании всегда предполагалось, что мы не можем описать художественное произведение (стихотворение, картину, пьесу), не построив загодя метаязык описания. Казалось бы, при такой установке и совместных усилиях к настоящему моменту должен был бы выработаться некий единый «метаязык» искусства, т. е. терминологический аппарат, общий для литературоведения и музыкознания, киноведения и теории архитектуры и т. д. Между тем этого не наблюдалось и не наблюдается. Литературоведение ушло в свою сторону, и — что более странно — отстранясь от языкознания. Искусствоведы сосредоточились на иконологии, музыковеды — на «звуковом мире», театроведы — и вовсе на «злободневной критике». В итоге нет ни метаязыка искусства, ни отдельных «языков искусства»[118]. В лингвистике, напротив, эта тематика разрабатывалась чрезвычайно активно. Структурная лингвистика, компьютерная лингвистика, «моделирующая» лингвистика — все эти отрасли языковедческой промышленности славны успехами на «метаязыко-

[117] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 70.

[118] Надо отметить, что речь идет о российском (советском) контексте. На Западе традиция в этом отношении более благополучная. Впрочем, в наши дни ситуация постепенно меняется и у нас. Все больше выходит трудов с названиями типа «Музыкальный язык», «Художественный язык», «Тексты о текстах» и проч., являя обнадеживающую тенденцию. См. наше изд.: Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.

вом» поприще. Само словечко «мета-» сделалось каким-то нерушимым и само собой разумеющимся атрибутом семиотического и околосемиотического методов (ср. с терминами: «метакласс», «метакоммуникация», «метаграмматика», «металексикография», «метаправило», «метасимвол», «метапоэтика», «метасемиозис» и т. д.). Процесс затронул даже литературно-творческие круги — обнаружились «метаметафористы», «метаболисты» и проч. «Мета-» стало сравнимо по продуктивности словообразования с «пост-». Что неудивительно, ибо оба корня — практически одного значения, но этимологически из разных языков. Что касается «мета-», в древнегреческом языке эта приставка имела значение «следования за чем-либо», или «надстраивания над чем-либо». Именно в этом последнем значении она прочно вошла в семиотический лексикон. Метаязык — это способ реализации метасемиозиса, т. е. ситуации, когда язык специально искусственно создается для рассуждения о каком-либо другом языке или же для его описания.

С давних пор в традиционной (нормативной) лингвистике и поэтике считалось, что использование метаязыка для описания языка искусства является естественным и целесообразным. Этим как бы предполагалось, что художественный язык есть разновидность языка естественного и что прямое перенесение лингвистических методов на поэтический материал достаточно оправданно. Между тем, как мы пытаемся показать в данной работе, язык искусства устроен качественно по-другому. А значит, он требует какого-то иного метода описания, нежели метасемиозис.

Надо сказать, что еще на заре структурной лингвистики некоторые ученые приближались к пониманию этой проблемы. Причем, как ни странно, происходило это в такой сугубо формальной дисциплине, как математическая логика. Представляет интерес, в частности, предложение Х. Карри разделять м е т а т е о р и ю и э п и т е о р и ю . Рассматриваются две логические ситуации:

1. «Пусть L — язык, на котором выражены элементарные высказывания. Теперь возможны два различных направления формализации. Первое заключается в том, что мы используем L как O-язык некоторой синтаксической системы; этот метод мы назовем *метасемиозисом* <...>». «O-язык» — это «объектный язык».

2. «Второе направление состоит в том, что мы продолжаем использовать L в U-языке, но изменяем его значения или "абстрагируемся" от его значения, так что L становится A-языком формальной системы; этот второй метод мы назовем *абстракцией*». «A-язык» — это «базовый язык».

По поводу терминов Карри замечает: «<...> префикс "мета" означает, что абстракция производится посредством метасемиозиса, и использование этого префикса в контекстах, где нет явного указания на метасемиозис, привело бы к путанице. В связи с этим <...> был введен новый термин "эпитеория"»[119].

Ю.С. Степанов видит прообраз того пути, который в развитых формах становится «эпитеорией», как раз в художественных системах: «Язык можно использовать для выражения каких-то духовных ценностей, не являющихся обычным содержанием языка, например, духовного мира отдельной личности — писателя. В этом случае в общий язык вносятся некоторые изменения — преимущественное употребление одних слов, отказ от других, особое расположение слов во фразе, особые сцепления фраз и т. д., результатом чего и будет то, что обычно называется «стиль данного писателя» и — в общем виде — *стилистика*. <...> Следовательно, совокупность духовных цен-

---

[119] Цит. по: *Степанов Ю.С.* Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика). Изд. 2-е. М., 2002. С. 27.

ностей (ранее не выражавшихся данным языком) становится *планом содержания*, а данный язык в целом — лишь *планом выражения* для этого содержания»[120].

Итак, через уточнение понятия метаязыка применительно уже к художественному семиозису, частично преодолевается указанное выше затруднение. Однако, на наш взгляд, термины, которые предлагаются взамен прежних, все же недостаточно адекватны художественной специфике. Это касается и понятия *стиля*, относящегося скорее к общей функциональной лингвистике, чем к семиотической поэтике, и термина «эпитеория», так же как и «метатеория», содержащего в своем корне элемент «надстройки», «примышления», а следовательно, некоторой вынужденной искусственности языка описания. Как говорилось нами выше, за основной принцип в сегодняшней семиотике следовало бы принять «самодостраивание», что соответствовало бы стремлению выявить «естественный», «присущий» (что выражается англ. термином «intrinsic») язык в описываемом объекте.

Как представляется, в качестве возможной альтернативы к «метатеории» может быть предложен термин «а у т о т е о р и я», или «а у т о п о э т и к а», который бы учитывал в своем содержании все смыслы «теории аутопоэзиса». Тогда следовало бы, по нашему мнению, применительно к художественной проблематике говорить не о «метаязыке» искусства, а о «в н у т р е н н е м я з ы к е», или даже с е р и и, м н о г о о б р а з и и «в н у т р е н н и х я з ы к о в» и с к у с с т в а. Ведь «метаязык» и «язык-объект» в структуралистском понимании принципиально не входят между собой в непосредственный смысловой контакт — один лишь служит искусственной, условной моделью другого[121]. Между тем «внутренний язык» был бы единым, синтетическим образованием, позволяющим анализировать художественное явление «на его собственном языке». Это, между прочим, имел в виду еще Михаил Бахтин, когда пытался представить свое понимание метаязыка, не отказываясь при этом от самого термина: «Метаязык не просто код, — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует <...> неисчерпаемость <...> потенциальная бесконечность ответов, языков, кодов»[122]. Бахтин сравнивает ситуацию «метаязыка» с ситуацией в квантовой теории, в которой позиция экспериментатора, наблюдателя, непосредственно сообразуется с объектом наблюдения. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента. Метаязык в трактовке Бахтина на самом деле ближе к развиваемому нами понятию «внутреннего языка» и аутопоэтике, нежели к металингвистике в теории структурализма. Напомним, что Бахтин ввел понятие металингвистики, чтобы обозначить те стороны жизни языка, которые выходят за пределы чистой лингвистики. Лингвистика и «металингвистика», в бахтинской трактовке, изучают языковые явления под разными углами зрения, дополняя друг друга, но не смешиваясь при этом. В компетенцию «металингвистики» входят, например, «диалогическая речь», «слово как аббревиатура высказывания», «автор как творец высказываний» и т. д. Вообще любые «диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики»[123].

---

[120] *Степанов Ю.С.* Имена, предикаты, предложения. С. 21.

[121] Иногда говорят о «метаязыке» искусства в несколько ином смысле — как об игре между различными уровнями языка в поэтических текстах. Так, если имеет место высказывание поэта, вписанное в поэтический текст, о самом процессе творчества, то уровень этого высказывания называют «метауровнем».

[122] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. 1963. Работы 1960–1970-х гг. М., 2002. С. 395.

[123] Там же. С. 204.

Другой пример такого рода — уже из сегодняшнего дня. Авторы и составители новейшей антологии «Три века русской метапоэтики» (к настоящему моменту вышел первый том из предполагающихся четырех) берутся описать особую «метапоэтическую парадигму», существующую в русской поэтике. Под этим они понимают систему складывающихся взглядов самих русских поэтов и писателей на предмет творчества и на собственную поэзию. Во введении к антологии авторы вполне справедливо замечают: «Исследователя такой многомерной художественной системы, как поэтический текст, всегда подстерегает опасность привнесения чуждых тексту схем, произвольного видения, упрощения его сложности и глубины. Поразительно, но в исследованиях о поэзии знание и мнение самого художника о творчестве используется эпизодически. <...> Нами установлено, что любая поэтическая система включает в себя мысли художника о поэзии и о творчестве вообще»[124]. Выделяя ряд текстов, таких как самостоятельные произведения о творчестве, автобиографии, письма, заметки на полях и др., составители постулируют особую «область уникального знания» («знания на краях»). Это те тексты, в которых сам художник-творец выступаеет как исследователь и интерпретатор, вступая в диалог с собственными текстами и текстами других мастеров. Идеолог и основной автор проекта, К.Э. Штайн, резонно отмечает: «В любом художественном тексте заложены данные об отношении художника к своему детищу, к тому материалу, который является основой вербального искусства — к языку. <...> И в произведении, и в слове как его первоэлементе заложены, как в генетическом коде человека, потенции к познанию бытия и самого процесса творчества»[125] . Исходя из этого утверждения, исследовательница делает попытку выявить «авторский код», содержащийся в «метаязыке поэтического текста», в процессе анализа рефлексии, то есть «самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно»[126]. Вот эта авторская поэтика и получает имя «метапоэтики». К.Э. Штайн выделяет исторически развивающуюся «общую метапоэтику», т. е. систему метапоэтических данных, скрепленную в единый метапоэтический текст («ткань в общей ткани текста»), и сеть составляющих ее частных метапоэтик — конкретных принципов творчества, изложенных или подразумеваемых в авторских текстах.

Особенно значительной в этих изысканиях нам представляется идея К.Э. Штайн о том, что метапоэтика как особая модификация творчества характеризуется тесным соотношением научных и художественных посылок. Язык писателя (художника, мыслителя) личностным, индивидуальным образом соединяет опыт науки и искусства. Он антиномичен по существу, так как является и наукой и искусством одновременно. Метапоэтика как дисциплина, призванная изучать этот язык, — это, по мысли К.Э. Штайн, «сложная саморегулирующаяся система, взаимодействующая, с одной стороны, с творчеством, с другой — с наукой — не только гуманитарным, но и естественно-научным знанием <...> Развитие ее идет на основе творчества, поэтому эта система открытая, нелинейная <...> »[127]. Нам очень близко такое понимание творческого процесса. Равным образом мы разделяем интерес к терминологическому словарю и к исследовательскому арсеналу синергетики. Однако еще раз отметим: употребление здесь, как и у М. Бахтина, термина «мета» больше соответствует смыс-

---

[124] Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1. Ставрополь, 2002. С. 4.

[125] *Штайн К.Э.* Метапоэтика: «размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. С. 604.

[126] Там же.

[127] Там же. С. 608.

лу «ауто» в нашей концепции. Термин «аутопоэзис», как нам представляется, призван разрешить препятствие, чинимое так называемой «метатеорией» структурной поэтики и семиотики на пути к познанию внутренних законов творчества.

* * *

Все вышеизложенные размышления касались, по большей части, а у т о п о э т и к и к а к в о з м о ж н о г о м е т о д а — метода творчества, метода исследований, метода действия в науке и искусстве. Но за аутопоэтическим методом «маячит» что-то еще, выходящее за пределы сугубо инструментальной теории. Это «что-то» имеет отношение к способу мировидения, мироощущения, если не к самому мироощущению. Так как для словесника — любого творческого человека, имеющего дело со словом, — путь к новому знанию неминуемо проходит через язык, попытаемся приблизиться к сути «аутопоэтического мироощущения», руководствуясь данными языка, обычного и поэтического.

Целесообразно в этой связи рассмотреть этимологическую перспективу вводимого нами термина. Что, собственно, значит **AUTO**, отличное от **META**?

В древнегреческом αυτο — приставка, обозначающая: 1) *природное свойство, естественность*; 2) *подлинность, чистота*; 3) *внутренняя независимость, самоопределение; самопроизвольность*; 4) *совместность*; 5) *точность*; 6) *возвратность и взаимность действия*. Уже одно только гнездо значений убеждает нас в мысли о правомерности применения этого термина в нашей области. Выделим из этого списка примечательные для нас смыслы.

Во-первых, это мотив «*естественности*» в противоположность «*искусственности*», ср. с греч. Αυτο-γενής — «*сам собою произошедший*».

Во-вторых, мотив «подлинности, первоисточника», в противоположность «*поддельности, декоративности, вспомогательности*», ср. с англ. *authentic* — «*аутентичный, достоверный, подлинный*».

В-третьих, мотив «*автономности, самоопределения*» в противоположность «*внешней заданности*», ср. с греч. Αυτό-ματος — «*сам собою движущийся, сам собою случающийся, самодейственный*». Отсюда вытекает четвертый мотив — «*случайности, случая*», ср. с греч. Από τοῦ αὐτομάτου — «*по случаю, случайно, самопроизвольно*». Вспомним, что мотив «случайности» играет большую роль и в Авангарде (С. Малларме) и в теории аутопоэзиса. Любопытно, что греческое слово αὐτο-ποιητικός, соответствующее современному «*аутопоэзису*», буквально означает «*делающий или представляющий самый предмет, а не его подобие*». Этот смысл очень важен для прояснения новой «аутопоэтики» на фоне прежней «метапоэтики».

В-пятых, наконец, нельзя не отметить мотив «совместности, взаимности, согласованности», который предполагает рассматриваемый нами термин. Образуемое местоимение от αυτο — греч. αυτός имеет следующий ряд значений: 1) *сам* (греч. καθ' αυτόν — «*сам по себе, как таковой*»)[128]; 2) *как таковой, подлинный, истинный*; 3) *тот же самый, такой же*; 4) *самый, как раз такой*. Таким образом, общее здесь — значение «*самости, таковости, тождественности*», противополагаемое «*инаковости, другости*». В латыни этому соотвествует *ipse* и *idem*[129]. В английском — *self* и *same*. В русском эквивалентом αυτο выступает лексема «*сам*» во всех ее модификациях. Словарь П.Я. Черных дает такую этимологию: *САМ*, полн. *САМЫЙ* — И.-е. **somos*, корень **sem*. Ср. Гот. *(sa)sama* «*тот (же) самый*», далее греч. ομος — «*один и тот же, одинаковый*» (ср. с греч. ὁμολογια «*самоподобие*»).

---

[128] Ср. с авангардными наименованиями: «Слово как таковое», «Буква как таковая» и т. п.
[129] См. об «idem-форме» в статье В. Аристова в наст. изд.

Близкий смысл содержится также в лексеме *СВОЙ*. Согласно П.Я. Черных, *свой* значит «*принадлежащий, свойственный себе (производителю действия), собственный, родной*». Отсюда — слово «свойство», как «нечто присущее чему-либо»[130]. Недалеко отстоит и СОБЬ — «существо», откуда — «особь», а также СОБЬСТВО. И.И. Срезневский дает толкование: СОБСТВО есть вещь, сложившаяся и сущностная, в нем же сошлись разные вещи, набор случайных признаков, как они являются в единой вещи и в единой деятельности.

Любопытно отметить, что корнеслов *само* оказывается актуальным для современной научной терминологии. Так, фундаментальной идеей кибернетического мышления (см. выше, в связи с «радикальным конструктивизмом») является идея самоотнесенности, обратной связи, цикличности. Ее развивает в своих работах американский ученый-теоретик Х. фон Ферстер. «Ключевым словом в его трудах <...> является немецкое слово "*Eigen*", соответствующее английскому "*self*" или русскому "собственный", "само", "Я" (*eigenbehavior, eigenelement, eigenfuntion, eigenprocess, eigenvalue*). <...> В самоорганизации всегда есть момент цикличности: это, по сути, организация организации. Сознание сознания есть самосознание, а понимание понимания есть самопонимание. Окружающий мир в том виде, в котором мы его воспринимаем, является нашим изобретением» (*Князева Е.Н.* Концепция инактивированного познания. С. 319).

Итак, из всех языковых данных мы можем заключить, что термин «аутопоэзис» ассоциируется — и лексически, и сущностно — с такими понятиями, как: автономность, самоорганизованность; взаимность, согласованность; самость; свойственность, своеобычность. Мы вкратце рассмотрели, как эти значения этимологически взаимосвязаны друг с другом в истории языка. Обратимся теперь к некоторым *культурным* смыслам, носителями которых являются вышеозначенные семантические единицы.

Еще к Гераклиту восходит таинственное понятие о «самовозрастающем логосе». Что именно имел в виду Гераклит, употребив эту идиому, не совсем, однако, ясно. Известно тем временем, что собственно слово «Логос» вмещало в себя какое-то невообразимое (с современных позиций) количество смыслов. Это и «слово», и «разум», и «речь», и «язык», и «смысл», и «закономерность», и многое другое. Все это мыслилось, чувствовалось, переживалось как нечто единое, нерасчлененное — один концепт для целой вереницы представлений. И в то же время ясно осознавалось, что это «нечто» не зависит полностью от человеческого произволения. Оно способно на автономное движение, на своезаконное возрастание. К самодвижению причастны, стало быть, и слово, и язык в его целостности, и мысль, и речь человеческая, равно как и отдельные смыслы языка и речи. Логос — в постоянном колебании от Хаоса к Космосу, от невыраженного к выраженному, от сказуемого к несказанному.

В древнем индуизме греческому «Логос» примерно соответствовало санскритское «Атман». Это тоже еще глубоко сакральное, синкретичное понятие, предполагающее целый круг значений — от сферы «мысли» до сферы «духа». Слово «атман» означает «я», «сам», «самость». Инвариантом неисчислимого множества значений здесь выступает значение «самотождественности», «покоя вещи или явления в себе самом».

Семантику понятия «Атман» прокомментировал в очень любопытном контексте Андрей Белый — в своей речи памяти Александра Блока. Цитата: «Поэзия есть философия конкретного разума. <...> Поэтическое и конкретно-философское со-

[130] Ср. с названием автобиографии В. Хлебникова — «Свояси», образованным от наречного выражения «восвояси».

знание пересекаемы в "*со*" -*знаниях* философа и поэта при условии, что это "со" переживается не как механическое начало абстрактного синтеза, а неким организмом, где "со" есть "само", или "Selbst", к которому взывал Ницше, то самое Selbst, которое в точном переводе на санскритский язык является "*Атманом*" или конкретно переживаемым *Духом*. В этом смысле всякое самосознающее знание, во-первых, духовно, а во-вторых, и конкретно, что выражено в философии Индии трехярусной формулой погружения Духа в мир тайн: *Атман— Будхи—Манас* есть знак нисхождения, три стадии нисхождения, где *Атман—Само, Будхи*— Со, переживаемые как "со" чувствий и знаний, а *Манас* есть акт разумного *знания* отдельного индивидуума: *Атман-Будхи-Манас* прочитываемо, как мир *Само-со-знания* нашего.<...> Понять Блока-поэта—понять организующий центр само-со-знания Блока: его *само* или „Атман", действующий сквозь личность; это значит — понять: Блок, как крупный поэт, был поэтом-философом, конкретным философом»[131] [разрядка наша. — *В.Ф.*]. Итак, Атман, в трактовке Белого, — это то в нашем сознании, что связывает все остальное с самим собой. Это некоторый самопроизвольный центр в человеке — САМО всех его действий, мыслей, речей. Здесь от мистических прото-представлений древнейших мифологий мы подходим уже к современной тематике — к вопросу о самосознании творческого человека. Для А. Белого, берущегося проследить «историю становления самосознающей души», элемент САМО становится определяющим — и в теории, и в практике. В сознании человека, утверждает он, первично не «со» и не «знание», а «само» — «само-со-знание»: «Сознание есть первичная и единственно данная нам интуиция целого; "Я" есть интуиция сознания, т. е. то, в чем пересечены представления содержания, формы, субъекта, объекта, миров внешнего и внутреннего. "Я" — ни внешне, ни внутренне, ни субъект, ни объект. Оно есть "Само" нашего "Со" (состава) знаний; осознание мира сознания, как единственно автономного, поднимает проблему Само-со-знания, как сознания собственно <...>»[132].

Если для А. Белого открывается автономный, самоорганизующийся элемент в мире творящего сознания, то другой русский мыслитель — Алексей Лосев — видит этот элемент в мире вещей как таковых. Примечательно, что истоки своего учения об «абсолютной самости» вещей Лосев видит, как и Белый, в «Упанишадах» — в мифологеме Атмана.

«Самое главное[133], — пишет он в трактате «Самое само», — это сущность вещей, самость вещи ее самое само». Без этого «самого» — основного и существенного инварианта ее — вещь представала бы перед нами как что-то чисто внешнее и случайное. Вещь поэтому определима только из себя самой. Ни форма, ни материя, ни признаки или свойства ее не могут быть определяющими: «Определить абсолютную индивидуальность вещи — значит утерять ее как предмет определения. Найти самое само вещи — значит не иметь возможности высказать о ней ни одного предиката. Только такая, абсолютно лишенная всяких признаков и предикатов, сущность вещи и есть ее абсолютная индивидуальность, ее самое само».

---

[131] Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Иванов-Разумник, Штейнберг. Пг., 1922. С. 8.

[132] *Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999. С. 16.

[133] *Лосев А.Ф.* Миф, число, сущность. М., 1994. Мы пользуемся публикацией трактата «Самое само» в Интернете (http://www.psylib.org.ua/books/losew04/index.htm). Далее по тексту цитируем данную электронную страницу.

«Самое само» вещи, по А. Лосеву, дано нам только в виде символа. Символ — не простой знак (как его понимает учение о знаках — семиотика), он — знак именно этой вещи, можно сказать, — ее собственный знак, «помета сути вещей».

Проявление вещи вовне как символа знаменует собой некоторый процесс внутри вещи. Этот процесс — становление вещи, причем «самое само есть самопроизвольное, самопорождающееся становление. И только потому, что оно есть самовозникающая в каждый мельчайший момент новость, только поэтому оно и есть оно само, т. е. абсолютная индивидуальность» [разрядка наша. — *В.Ф.*] («Самое само»).

Итак, А. Лосев здесь вплотную подходит к идее аутопоэзиса, пусть пока только в философской плоскости. То же самое делает и А. Белый, но уже не только в теории, а и в художественной практике. И тот и другой подчеркивают при этом динамический характер самосознания человека (Белый) и становления самости вещи (Лосев). Творческое сознание — порождающее ли, по Белому, или воспринимающее, по Лосеву, — принципиально самодеятельно, самопроизвольно.

По сути, из этих постулатов и вырастает все авангардное мышление. Ведь Авангард начинается с утверждения абсолютности творчества, индивидуальности творца. Поэтому «самое само» — это еще и одно из имен Авангарда. Как кажется, именно его описывает А. Лосев в следующем пассаже из своего трактата:

«Если все действительно индивидуально, то и каждый мельчайший момент, как его ни понимать, в статическом разрезе или в протекании, тоже абсолютно индивидуален. Нужно даже сказать, что все абсолютно и индивидуально именно потому, что каждый мельчайший момент всего, как бы он мал ни был, тоже индивидуален. Все индивидуально потому, что все в каждый момент и в каждой своей части абсолютно ново, абсолютно небывало. Но что же может значить иное, как не то, что все в каждый новый момент и в каждой своей части абсолютно заново возникает? Индивидуальность есть всегда новость, небывалое, а новость — это всегда есть возникновение. И даже больше того. Если такое возникновение в чем-нибудь зависит от предыдущего и в каком-нибудь, хотя бы в мельчайшем своем, моменте определено этим предыдущим, то оно уже не будет абсолютной новостью, и та индивидуальность, которая тут возникла, уже не будет индивидуальностью абсолютной. Значит, возникновение нового, потребное для индивидуальности, есть возникновение, не зависящее ровно ни от чего, но зависящее только от себя самого, только от собственного самоутверждения и от собственной свободы. Другими словами, абсолютная индивидуальность предполагает самопроизвольное возникновение, или самоутверждающееся самое само».

Сам Авангард предпочитает, впрочем, выражаться более кратко, резко и решительно... Так, известный деятель русского Авангарда Арсений Авраамов в этой связи заявляет: «Таким образом, законченный творец не сочинитель, но импровизатор... Долой интерпретаторов! Да здравствует авто-импровизация!»[134] [разрядка наша. — *В.Ф.*]. «Авто-импровизация» Авангарда — во всем, от житейского поведения до техники творчества.

Не является ли «автоматическое письмо» французских сюрреалистов первым сознательным проявлением принципа аутопоэзиса в художественном творчестве? Андре Бретон, главный теоретик сюрреализма, кажется, имел в виду именно его, когда говорил о «внутренней музыке» в поэтическом творчестве и о формирующейся в процессе писательства какой-то «исключительно внутренней модели». Эта «внутренняя модель» реализуется в принципе «автоматического письма»: «Смысл, — по-

[134] *Авраамов Арс.* В недрах искусства // Заветы. 1914. № 3 а. С. 79, 80.

стулирует Бретон, — формируется помимо вас. Слова, сливаясь вместе, в итоге начинают что-то значить». Так аутопоэзис добирается и до самой материи творчества — до поэтического языка.

Еще В. фон Гумбольдт отметил, что язык самодеятельно возникает только из самого себя. А еще раньше великий романтик Новалис свидетельствовал: «Как раз своеобразие языка — что он озабочен только самим собой — никому не ведомо».

Новалис мог только тешить себя этой глубокой истиной. Теперь — в XX веке — это не только стало «ведомо», но и всерьез взято на вооружение — прежде всего художниками авангардного толка.

Начал, по всей видимости, Велимир Хлебников. Известна его черновая запись: «творчество языком самого себя». Этот мотив — мотив «самости» — получил своеобразное развитие в его «Записной книжке». Хлебников словотворствует здесь, медитируя на корневом элементе «сам»:

> «Самь. Самость. Самостный.
> Признак самости: самый, самь самизна
> Самота.
> Самастый — своеобразный лик. Бессамный.
> Самовничаю. Самовник. Самовой
> Самовый венок.
> Самный. Самовничий.
> Самовизна
> Самодей — самодейный человек.
> Самкий
> Самую один я в поле. Самь — до-полая стихия»[135].

Итак, «самь» — стихия, по Хлебникову. Эта идея развернется затем в фундаментальное — по художественной в первую очередь значимости — учение о «самовитом слове»: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращенья всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз» («Свояси»). «Самовитое слово», значит, самодвижущееся слово. «Самовитые речи», значит, «самопорождающиеся» речи.

«Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас», — это уже из декларации Алексея Крученых «Новые пути слова».

В словотворчестве футуристов мы находим впервые художественное воплощение того самого гераклитовского «логоса». Также впервые — принцип аутопоэзиса в языковом действии. Аутопоэзис слова и аутопоэзис мысли, или, по выражению современного наследника Авангарда, поэта Геннадия Айги, — поэтическую «самомысль».

Человек Авангарда — самодеятельный человек. Именно о таких людях писал Андрей Платонов. «Самодеятельные люди», в его понимании, — это люди, стремящиеся остановить энтропию, «преобразовать энергию существования» путем «самоделания» в своей жизни.

Авангардное творчество всегда имеет в себе некоторый внутренний двигатель, создаваемый каждый раз по индивидуальной, глубинной модели. Мо-

[135] Неизданный Хлебников. Вып. VIII. М., 1928–1933. С. 4.

дель его — не серийная, а сериальная, т. е. отсылающая не к внешним образцам, а к внутренним ресурсам. Это не просто работающая (поэтическая) модель, но модель саморазвивающаяся (аутопоэтическая).

В заключение данной части можно сказать: аутопоэтика — это не наука и не искусство, не теория и не техника, не методология и не методика. Это понятие включает в себя *все* перечисленные аспекты, добавляя что-то еще. В авангардном искусстве все это слито в едином творческом поиске. Точнее будет сказать, что аутопоэтика — это творческое самоощущение художника, материализующееся в той или иной форме деятельности. Прежде всего это формы жизни — грамматика жизненного пути художника; затем — формы искусства, конкретная художественная практика; и, в конечном счете, формы языка — те минимальные единицы художественного языка, которые определяют основные темы и творчества, и жизнетворчества творца. Все эти формы, взятые вместе, а не по отдельности, выявляют в художнике «внутреннего человека»[136].

Выше мы попытались определить аутопоэтику как мироощущение, миропонимание. Свидетельства из истории языка, а также из поэтики художников Авангарда дают нам основание говорить об аутопоэтическом мировидении, берущем начало в горниле Авангарда, и о становлении соответствующего аутопоэтического метода, приходящего на смену метапоэтическому.

Наверное, более точным словом для описания сущности аутопоэтики могло бы служить слово «опыт». В русском языке ему соответствуют такие значения, как: 1) совокупность знаний, умений, навыков, вынесенных из жизни, практической деятельности и т. п.; 2) знание жизни, основанное на пережитом; 3) вся совокупность чувственных восприятий, приобретаемых в процессе взаимодействия с внешней природой и составляющих источник всех наших знаний о мире; 4) воспроизведение какого-либо явления или наблюдение нового явления в определенных условиях с целью изучения, исследования; эксперимент; 5) попытка осуществить что-либо, пробное осуществление чего-либо. Аутопоэтика — это и деятельность, и знания, и переживания, и взаимодействия, и наблюдения, и эксперимент — одно без отрыва от другого. Любой опыт творчества может быть рассмотрен как аутопоэтический. Так, внутренний опыт художника подсказывает ему самому метод творчества, а последний, в свою очередь, подсказывает исследователю этого художника верный метод изучения.

Может быть, более других сущность опыта уловил Жорж Батай, французский мыслитель-экзистенциалист, когда писал: «Внутренний опыт — поскольку принцип его не может заключаться ни в догме (моральный подход), ни в науке (знание не может быть ни целью, ни началом опыта), ни в поиске идущих на пользу состояний (эстетический и экспериментальный подход) — не имеет иных целей и забот, кроме самого себя. Открываясь внутреннему опыту, я выставляю его как ценность и как авторитет <...> Я называю опытом путешествие на край возможностей человека»[137].

Область внутреннего опыта, согласно Батаю, не ограничивается какой-то одной областью — языком или изображением, мыслью или звучанием. Он включает в себя

---

[136] См. об этом более развернуто в нашей статье «Глубинная семиотика: стадии погружения (От "внутреннего человека" — к "человеку Авангарда")» в наст. изд.

[137] *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997. С. 23.

весь спектр возможных деяний. Соответственно, оцениваться он может (и должен!) только по всему спектру возможностей, заложенных в него творцом.

Но как на деле оценить полноту внутреннего опыта? У Ж. Батая имеется ответ: «Ценность и авторитет подразумевают строгость метода, существование сообщества»[138]. Метод — вот путь от внутреннего опыта к внешнему его выражению. Опыт «облекает» себя в выражение, в язык. Но внешний язык — не абсолютный критерий, он может стать таковым только в постоянной отсылке к внутреннему опыту, к индивидуальному носителю этого опыта, подобно фигуре, постоянно отсылающей к своему фону и не существующей вне его. «Смысл каждой вещи ты должен соотносить как раз с этим характеризующим тебя отличием»[139] — таково, согласно Батаю, условие метода.

Вопрос коммуникации, т. е. сообщаемости и интерпретируемости опыта, как раз и сводится к принципам метода. А основной принцип метода — непрерывная постановка всего под вопрос. Метод никогда не может быть единственным и исчерпывающим, но только множественным и, как выражается Батай, «ускользающим», «переходным». Опыт не может быть сообщен, если метод статичен и неизменен.

Но что такое «сообщение»? «Все твое существо держится на деятельности, которая связывает несчетное множество составляющих тебя элементов с напряженным сообщением этих элементов между собой. Как раз заразительные движения энергии, теплоты или взаимопереходов и образуют внутреннюю жизнь твоего органического существования <...> Дальше — больше: жизнь не ограничивается этим неуловимым внутренним строением; она струится вовне, непрестанно открываясь тому, что течет или бьет ключом ей навстречу. Этот составляющий твое существо водоворот сливается с водоворотом других людей, образуя необъятную, охваченную размеренным движением фигуру»[140].

Сообщение, стало быть, это само-общение и со-общение опытов. Иными словами, autopoetica.

V. Дифференциальная семиотика: что за горизонтом?

Акт дифференциации есть акт самоозарения.
Александр Скрябин. Из записей

В завершение статьи — несколько слов о «дифференциальной семиотике», которая может рассматриваться как одно из расширений аутопоэтики. Такое расширение необходимо, чтобы яснее представлять себе суть складывающегося подхода, его ориентиры и его пределы.

Выше мы уже говорили, что категория различия является одновременно и базовой категорией семиотического подхода («Язык — это сеть различий», Ф. де Соссюр), и направляющей идеей Авангарда как творческой деятельности («Все есть мое творчество. Творчество есть различение», А. Скрябин). Мы также предприняли попытку обосновать этот резонанс между движением в художественном сознании и в научной ментальности. Различие, как мы выяснили, — это интеллектуальное орудие, посредством которого художник, обычный человек, даже любой примитивный биоорганизм описывает сферу своей жизнедеятельности, выделяя ее как обособленную. Производство различий —

---

[138] *Батай Ж.* Внутренний опыт. С. 23.
[139] Там же. С. 178.
[140] Там же. С. 178–179.

один из первичных родов деятельности любого существа. Французский философ Ж. Делез приводит в своей книге «Тысяча граней» («Mille plateaux») любопытный пример из зоологии. Птица вида Scenopoietes dentirostis помечает пространство своей территории весьма экстравагантным способом. Она каждое утро сбрасывает с дерева откусываемые ею листья и затем, на земле, переворачивает их таким образом, чтобы их лицевая, более светлая, сторона оказалась сверху, контрастируя с темной поверхностью земли. Инверсия, чистое различение производит таким образом выразительную материю. Художник, пишет Делез, подобен этой птице — он создает различия в мире.

О том, что художественное творчество связано с дифференциальным подходом к поэтическому материалу, возвращались манифесты русского Авангарда. Так, А. Чичерин, представитель литературного конструктивизма, заявлял о связи теории функций в математике с функционализмом в поэтическом мастерстве. В декларации «Кан-Фун» (см. в наст. изд.) он писал: «Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, а приемах "«изобразительных»", рядности, является Функционализм.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий XX века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу, — из материала, принципов его организации, и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм». Чуть ниже читаем: «Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих "поэтических школ" заключается в изобретении дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локусу Конструктивизма, интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетический знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах» (цит. по наст. изд.).

Итак, творчество — это акт дифференциации. Но не должно ли истолкование творчества стремиться быть таким актом?

Чтобы адекватно истолковать художественное произведение, надо применить адекватный инструментарий — об этом мы говорили выше. Что же может дать нам в этом отношении столь, казалось бы, отдаленная от гуманитарного мира область, как «дифференциальный анализ»? Известно вроде бы, что этот «зверь» — откуда-то из далекой и неприступной высшей математики и что изобрел его Готфрид Лейбниц в XVIII веке. Остальное — смутно. Между тем попытки наведения мостов между дифференциальной теорией и науками о человеке имели место в истории русской мысли. Вероятно, первым опытом стало выступление известного русского математика Н. Бугаева (отца А. Белого) в 1898 г. с докладом «Математика и научно-философское миросозерцание», опубликованным тогда же в виде брошюры.

Н. Бугаев более всего известен в математическом мире своим учением о «прерывных функциях». В данном же докладе он выступил как философ, призывающий рассматривать математику как основу для соединения различных научных подходов — от естественно-научных до философских и эстетических. Самое общее определение математики, данное Н. Бугаевым, таково: это наука, изучающая сходства и различия в области явлений. Далее Бугаев разъясняет: математические величины могут изменяться двумя способами — непрерывно или прерывно. Сообразно с этими двумя способами изменения количеств функции разделяются на непрерывные и прерывные.

Соответственно, Бугаев разделяет математику на теорию непрерывных и прерывных функций — математический анализ и аритмологию (В настоящее время более общепринятое название последней области — теория чисел. — *В.Ф.*).

Наибольший интерес для нас представляет центральная идея Н. Бугаева — аритмология. Выделяя два типа истин, он писал: «Истины анализа отличаются общностью и универсальностью. Истины аритмологии носят на себе печать своеобразной индивидуальности, привлекают к себе своей таинственностью и поразительною красотой». Вместо аналитического «непрерывного» миросозерцания Н. Бугаев предлагает «прерывное» (аритмологию) как более целостное миропонимание. Прерывность, полагает Бугаев, всегда обнаруживается там, где проявляется самостоятельная индивидуальность, где возникает вопрос о целесообразности, где появляется эстетическая и этическая задачи. Не все факты, явления природы и общества могут быть объяснены с точки зрения одной непрерывности. В качестве примеров прерывных объектов живой и неживой природы Бугаев приводит: простое физическое тело («Каждое простое тело есть самостоятельный химический индивидуум»), химическое соединение («Каждое сложное химическое соединение есть отдельный самостоятельный индивидуум»), сочетание звуков в музыке («только определенное сочетание звуков производит эстетическое впечатление. Музыкальное чередование звуков имеет вполне аритмологический характер»), а также клеточное строение органических тел, явления индивидуального сознания, общественные события и т. п.

С идеями аритмологии напрямую связано оригинальное учение Н. Бугаева об «эволюционной монадологии». Под монадой он понимал самостоятельный и самодеятельный индивидуум, неразложимый, обладающий потенциальным психическим содержанием. «Монада есть живая единица, живой элемент. Она есть самостоятельный и самодеятельный индивидуум. <...> Она *жива* в том смысле, что обладает потенциальным психическим содержанием»[141]. Жизнь монады есть ряд причинных и целесообразных изменений в ее организации. Будучи «живой единицей», деятельным живым началом, она не ограничивается областью внешних форм и внешних причин. Монада имеет дело с внутренними причинами. «Внутренняя причина есть та, которая отмечается, различается и координируется внутри деятельного единства. В таком случае деятельное единство мы называем *индивидуальностию, организмом*»[142].

Аритмологии не суждено было взрасти буйным цветом на ниве гуманитарного знания, как того желал Н. Бугаев. Однако некоторые его идеи все же претворились в жизнь его учениками — Павлом Флоренским и Андреем Белым. Первый посвятил проблеме прерывности свою диссертацию («Прерывность как элемент мировоззрения»), а последний реализовал наработки своего отца в стиховедении — в исследовании ритма у русских поэтов («Ритм как диалектика и "Медный всадник"» и другие работы). Для обоих идея аритмологии прошла красной нитью через все творчество, вылившись в два равнооригинальных варианта теории «символизма».

В статье «Символизм как миропонимание» А. Белый излагает сходную с бугаевской идею о несостоятельности рационалистического мировоззрения, основанного на непрерывности, и о необходимости преобразовать его на основе прерывности. «Если символ — окно в вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как

---

[141] *Бугаев Н.В.* Основные начала эволюционной монадологии // Вопросы философии и психологии. 1893. Кн. 17.

[142] Там же.

система догматизма и критицизма, где все связано логической формой. Это ряд прерывных образов, раскрывающих разные стороны единого»[143].

П. Флоренский тоже активно пользуется терминологией дифференциальной математики, чтобы определить свое понимание символа. Символы, утверждает он, — в искусстве, в культе, в науке — всегда подлежат творческому развитию; они не готовые, механически складываемые вещи, а творчески воспроизводимые сущности: «Выражаясь механически, скажем, что символ дается отнюдь не как движение мысли и всей внутренней жизни, но лишь как некоторое дифференциальное уравнение движения, причем интеграл этого уравнения всякий раз определяется наново, сообразно с начальными условиями всего жизненного фона данной личности, данной среды, эпохи и момента; но интеграл, повторяю, надлежит жизненно определить, и тогда, личным подвигом, личным творческим усилием двинуть мысль. Выражаясь аналитически, терминами из теории форм, скажем: символом дается не та или иная кривая, а инварианты, коварианты и прочие инвариантные образования ее, самую же кривую надлежит каждому вычертить своими усилиями, и притом всякий раз по-новому» [разрядка наша. — *В.Ф.*][144].

Таким образом, идея прерывности, взятая из аритмологии Н. Бугаева, не только дала возможность А. Белому и П. Флоренскому сформулировать учение о символе, но явилась одним из основных принципов их мировоззрения.

Дифференциальная теория в своем общем виде гласит, что все в мире устроено по-разному, все неоднородно и дифференцированно. В таком виде она была описана сначала у Г. Лейбница, затем у Н. Бугаева. Основная идея дифференциального исчисления, по Лейбницу, состоит в так называемом «методе бесконечно малых». Этот метод дает возможность делить расстояние от одного пункта в пространстве до другого на бесконечно малые отрезки. Обычный, метрический метод исчисления состоит в том, чтобы приложить к какому-либо объекту извне определенную меру, линейку и тем самым высчитать отклонение от этой меры в ту или иную сторону. Так, можно сказать, что данный отрезок равен 2,5 сантиметра, или, к примеру, 10 футам. Метод бесконечно малых делит всю длину отрезка на сколь угодно малые части, которые при подсчете величины будут иметь значимость, т. е. математический смысл, лишь между данными двумя пунктами. Другими словами, при дифференциальном подходе, беря объект и разлагая его на элементы (анализ), мы всегда соотносим эти элементы с данным, конкретным объектом, и только на основании этого соотнесения мы будем выводить численный результат.

Дифференциальное исчисление впервые вводит понятие функции в математику. Функция, или дифференциал, как раз и выполняет роль соотнесения размеров целого и размеров его элементов. Дифференциальное уравнение в отличие от линейного учитывает параметр предела. Предел объекта, его нижнее и верхнее значение, образует интеграл функции.

Дифференциал и интеграл — это уже величины не жесткие, а переменные, становящиеся. Жиль Делез, посвятивший Г. Лейбницу отдельную книгу («Складка: Лейбниц и барокко»), отмечает, что объектом его барочной математики становится сама вариация переменных величин. Ни в дробных числах, ни в алгебраических форму-

---

[143] Цит. по: *Каидзава Х.* Идея прерывности Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. М., 1999. С. 34.

[144] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т.3 (1). М., 2000. С. 429.

лах не подразумевается вариативность как таковая, ибо каждый из их членов имеет определенное значение. По-иному обстоят дела с дифференциальным исчислением. «Дифференциальный остаток» служит общим пределом исчезающего отношения между двумя величинами.

Понятие объекта в дифференциальном подходе также претерпевает изменения. Он уже не определяется присущей ему внешней формой, но становится чисто функциональным, т. е. несущим функцию. Как разъясняет Ж. Делез, «новый статус объекта соотносит последний уже не с пространственной формой, т. е. не с отношением форма–материя, а с некоей временно́й модуляцией, подразумевающей как непрерывную вариативность материи, так и непрерывное развитие формы»[145]. Так, по мнению Ж. Делеза, объект становится событием.

Вместе со статусом объекта меняется и статус субъекта — наблюдателя, деятеля, творца и т. д. Из стороннего и абстрагирующегося наблюдателя он превращается в точку зрения, или в то, что Г. Лейбниц назвал монадой. Каждая монада выражает собой весь мир, писал Лейбниц. Каждая точка зрения выражает более ясным образом небольшой регион мира, конечную последовательность, или серию, пишет Ж. Делез. «Каждый индивид постигает или включает в себя эту серию сообразно своему, отличающемуся от других, порядку, или "кварталу"»[146].

Монадология Г. Лейбница, вкупе с введенным им дифференциальным подходом к явлениям в мире, оказывается сегодня, на новом витке развития науки и искусства, по-новому актуальной методологией. И хотя массового внедрения дифференциальных методов в гуманитарное знание не наблюдается (мы, естественно, не принимаем в расчет точные науки, давно и всерьез привлекающие дифференциальное исчисление), все-таки некоторые отдельные сигналы того, что изменения в этом отношении назрели, спорадически возникают.

Так, крайне любопытную попытку привнесения дифференциального подхода к семиотике предприняла в 1960-х гг. французская исследовательница Ю. Кристева. Развиваемая ею теория «семанализа», или теория «означивающей деятельности», была нацелена на критический пересмотр понятия знака в соссюровском определении — как однозначного соответствия между двумя сущностями. Речь, заявляет Кристева, должна идти об историческом развитии знака, а также о его отношении к различным типам означивающих практик. Необходимо проведение различий между разнообразными видами означивающей деятельности. Кристева переносит акцент с интерпретации знака, с его коммуникативной сущности, на процесс его порождения, «прорастания», который имеет место внутри самого знака. «Суть семанализа заключается вовсе не в том, чтобы покинуть почву *знака* <...>; семанализ позволяет избирать только одну — центральную точку зрения, а именно точку зрения *подлежащей описанию* структуры, и предоставляет возможность комбинировать различные точки зрения с целью реконструкции процесса *порождения* этой структуры»[147].

Художественный (поэтический) текст как носитель знаков представляет собой, согласно Ю. Кристевой, динамический объект, состоящий из двух уровней, или режимов, означивания — генотекста и фенотекста. Если фенотекст — это зафиксированная средствами языка знаковая система, находящаяся «на поверхности» текста, то генотекст — глубинный уровень текста, его «бесконечное означающее». Подобно тому, как Г. Лейбниц говорил о бесконечно-малых величинах в математике, можно

---

[145] *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с франц. М., 1997. С. 34.
[146] Там же. С. 46.
[147] *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М., 2004. С. 294.

говорить о множестве бесконечно дифференцированных «означающих» в поэтическом тексте[148]. Но как исчислить все эти «означающие»? Кристева вводит понятие «формулы», и, хотя оно имеет у нее некоторые аналогии с математикой, это «формула» особого рода: «*Формула*, прилагаемая к процессу зарождения, представляет собой текстовый комплекс, который, из-за того что представляет собой формулу *многократного* зарождения, то есть указывает на бесконечную множественность <...> формула — это не выражение поддающегося формулированию смысла <...>, а некий *остаток*, коррелирующий с процессом зарождения <...>»[149]. Заметим, что «*комплексные числа*», «*остаток*» — это термины из дифференциальной теории Г. Лейбница. Кристева подчеркивает, что речь идет не о линейной последовательности знаков, а об «означивающем комплексе». Так, графический облик поэтического текста или его звуковая инструментовка являются целостными знаковыми комплексами с актуально-бесконечной значимостью. «Означивающий комплекс» маркирует множественное распределение бесконечности означивания. В лейбницевском математическом анализе *число* предстает в виде *функции*, отношения, реализуемого лишь путем последовательного приближения. Результирующий дифференциал — не просто единица, прибавляемая к другим, чтобы составить целое число, а бесконечно малая, бесконечно-разнящаяся величина. Равным образом в анализе «вместо комбинирования единиц в единое целое мы имеем дело с безграничным означающим, расставляющим дифференциалы <...> Теперь познание — это не суммирование, а процедура отчисления, исчерпания, посредством которой бесконечность приближается к вечно отсутствующему пределу»[150].

Обращаясь к введенному Г. Лейбницем понятию дифференциала, Ю. Кристева предлагает термин «означивающий дифференциал»: «Если текстовое значение рассматривать как исчисляющее, тогда актуализирующий его графический или звуковой элемент, с помощью которого записывается исчисляющая бесконечность, следует назвать *означивающим дифференциалом*»[151]. В поэтическом тексте зона действия дифференциала простирается от слова-знака до бесконечно-протяженного означающего. Особенно обширна и семантически насыщена эта зона в радикальных текстах Авангарда (Кристева ссылается на таких авторов, как Малларме, Лотреамон, Арто, Соллерс и др.).

К сожалению, данная линия исследований Ю. Кристевой затерялась в ряду прочих модных подходов, вышедших на авансцену в последние двадцать-тридцать лет. Между тем нам представляется, что этот вектор семиотических исследований имеет большой потенциал для настоящих и будущих разысканий в области языка и искусства. Его главный принцип и одновременно его основное преимущество можно сформулировать так. Когда перед нами такой сложный, многоаспектный и динамичный объект, как художественная система, мы можем действовать двумя различными способами. Либо изучать его путем схематизации, моделирования, сравнения с какими-либо отвлеченными образцами, известными шаблонами — «по лекалам». Этот подход соответствует алгебраическому, линейному подходу в математической теории. Его же, как правило, берут за основу все информационные теории в семиотике, а также теории, направленные на коммуникативность знаковых систем. Другой путь состоит в том, чтобы рассматривать объект, исходя из его индивидуальной формы, то есть

---

[148] Кажется, именно это или что-то близкое к этому имел в виду Велимир Хлебников, когда хотел найти в своей драме «Госпожа Ленин» «бесконечно-малые художественного слова».

[149] *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 300.

[150] Там же. С. 310.

[151] Там же. С. 311.

как объект, обладающий своими границами, своими пределами, своим «горизонтом предсказуемости», со свойственными только ему конституцией, окружением, средой. В этом случае особенности объекта, его отличительные свойства, его «разница» по отношению к другим объектам, будут направляющими критериями его описания и оценки. Аналоги этого подхода мы находим в дифференциальной теории Г. Лейбница, Н. Бугаева, Ж. Делеза, Ю. Кристевой и других. Именно из-за этого обстоятельства термин «дифференциальная семиотика» нам кажется уместным и подходящим.

Оговоримся, что дифференциальный подход отнюдь не отрицает все завоевания «линейного» подхода, так же как аритмология Н. Бугаева не отрицала аналитической геометрии Лейбница, а Лейбниц, в свою очередь, не отменял открытий Декарта и Пифагора. Он вносит необходимые — и существенные — поправки к прежним подходам, указывая на многие, считавшиеся ранее темными, сложными и недоступными, уголки знания. Это, кстати, касается и такого вроде бы ясного для семиотики и языкознания вопроса, как *коммуникация*. Не вдаваясь в подробности дела, лишь заметим, что в действительности единой коммуникации на все объекты мира не существует. Тот же Лейбниц понимал это уже очень хорошо, когда размышлял о связи, т. е. коммуникации, монад друг с другом. Реанимация этой теории в настоящий момент могла бы многое прояснить в различных областях — от художественной семиотики до теоретической лингвистики...

В этой связи — в порядке заключения — приведем размышления Мартина Хайдеггера о языке человека. Солидаризируясь с В. фон Гумбольдтом и Новалисом, он считал язык непрерывным творчеством человеческого духа, «домом бытия». Деятельное, энергийное отношение человека к собственному языку, к речи, изменяет, согласно Хайдеггеру, как самого человека, так и сам язык. Это изменение есть не что иное, как чистое творчество. В области языка — а значит, и творчества — для человека открывается многосложность элементов и взаимосвязей. Как описать эти переплетения, эти «странные очертания языка»? Вот тут-то на помощь и приходит различие, дифференциация, в словоупотреблении Хайдеггера — «разбиение», «разметка», «разомкнутость»:

«Выявляющееся здесь бессилие умственного взора постичь связующее единство языка имеет давнее происхождение. Недаром это единство осталось неназванным. Традиционные именования того, что имеется в виду под рубрикой "язык", именуют его всякий раз лишь в том или ином из предлагаемых им аспектов.

Назовем искомое единство в области языка разбиением. Это название зовет нас пристальнее вглядеться в собственное существо языка. "Разбить" говорится в смысле "разметить". Мы слышим это "разбить" часто лишь в стершемся значении, как например "разбить стакан". Между тем "разбить сад" еще и сегодня в родной речи значит: разметить, вскопать, посадить саженцы. Разбить значит разомкнуть таким образом замкнутость земли, чтобы она приняла в себя семена и побеги. Разбиение есть собрание черт той разметки, которое прочерчивает разомкнутое, открытое пространство языка. Разбиение — рисунок области языка, строение того показывания, внутри которого, исходя из того, о чем идет речь, размечены места говорящих и их речи, сказанного и его несказанного»[152].

[152] *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М., 1993. С. 264–265.

I.
ОТ ИСТОКОВ ГЛУБИННОЙ СЕМИОТИКИ К АВАНГАРДУ

Владимир Фещенко

ГЛУБИННАЯ СЕМИОТИКА: СТАДИИ ПОГРУЖЕНИЯ
(От «внутреннего человека» — к «человеку Авангарда»)

Посему мы не унываем, но если
внешний наш человек и тлеет,
то внутренний со дня на день обновляется.
2 Кор. 4:16

Что это за переполненность разветвленного внутреннего пространства, откуда истекает субстанция бытия? Идет ли речь о зове внешнего мира? Быть может, внешний мир глубоко внутри, в прошлом, затерянный во мраке памяти?
Гастон Башляр

Poetry is in fact speech only employed
to carry the inscape of speech for the inscape's
sake — and therefore the inscape must be dwelt on.
G.M. Hopkins

Традиционная семиотика изучает внешне выраженные знаковые системы. Они при этом не обязательно должны быть «человекомерными», связанными с жизнедеятельностью человека. К таким отвлеченным от человека системам относится, например, искусственный интеллект (по крайней мере он мыслился таковым в пору своего возникновения как семиотического объекта).

Обратная сторона этого типа семиотики — ее ориентированность на социальную аналитику. Так, знаки и языки культуры рассматриваются преимущественно под углом коммуникативности, т. е. социального функционирования.

При том и при другом подходе — являющихся, повторим, «продолжением» друг друга, — семиотический мир априори признается внешним по отношению к личности. В первом случае этот мир меньше, или ниже, мира отдельного человека, во втором — больше, или выше.

Однако наряду с этой, магистральной, линией существовала иная. Можно назвать ее «глубинно-семиотической». Она не столь явно и подробно выражена и описана, как традиционная. Между тем она-то как раз и составляет теоретическую базу художественной семиотики в ее человекомерном изводе. По сравнению с традиционной теорией, по большей части не учитывающей творческий характер семиотического процесса, эта линия сама проходит через художественный опыт.

Авторы нового «Проективного философского словаря»[1] предлагают ввести в русский лексикон термин «глубокая семиотика» («deep semiotics»). Они подразумевают расширение традиционной теории знаковых систем за счет «персонологического» измерения смыслообразования. Г.Л. Тульчинский поясняет: «Поскольку

[1] См. статью М. Эпштейна в настоящем издании.

<...> речь идет о поле сугубо человеческого, личностного самоопределения и именно личность, ее сознание является источником, средством и результатом смыслопорождения, то это измерение может называться личностным (персонологическим). <...> Такой подход подобен переходу от двухмерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения, получая возможность рассмотрения его динамики»[2].

В целом соглашаясь с этими определениями, мы лишь заметим, что более органичен здесь термин «глубинная семиотика». Ведь «глубинный» означает не только «имеющий глубину», но и «затрагивающий самую основу, сущность», «внутренне обусловленный».

Область исследования глубинной семиотики — внутренний мир человека, или сам «внутренний человек». Непосредственный объект ее — внутренний язык творческого человека или множество таких языков.

Самая богатая традиция «глубинной семиотики» принадлежит русской культуре. Именно о ней в основном и пойдет речь дальше.

Описать эту традицию полно мы здесь не имеем возможности. Для этого потребовалось бы несколько томов. Задача этой книги — лишь обеспечить введение в область «семиотики внутреннего».

В данной статье же мы только представим краткий «синопсис» вопроса в единой линии времени. За более обширной панорамой призываем читателя самому обратиться к живым текстам — как представленным в данном издании, так и оставшимся за его пределами.

* * *

В нормативной семиотике — в той ее части, где речь ведется о гуманитарных объектах исследования, — принят такой вектор научного постижения: от ЯЗЫКА к ЧЕЛОВЕКУ[3].

ЯЗЫК → ЧЕЛОВЕК

При этом под ЯЗЫКОМ имеется в виду, как правило, ВНЕШНИЙ язык, т. е. некая готовая, сформированная система. Под ЧЕЛОВЕКОМ подразумевается некий СОЦИАЛЬНЫЙ тип, т. е. коммуникативная личность, выполняющая те или иные речевые роли.

В глубинной же семиотике этот вектор повернут в обратную сторону: от ЧЕЛОВЕКА к ЯЗЫКУ. Сверх того в промежутке между двумя этими полюсами возникают две дополнительные инстанции — обозначим их как ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК и ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК. Тогда схема глубинно-семиотического анализа будет выглядеть так:

ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК → ЯЗЫК

Процедура семиотического вывода, как видим, по необходимости усложняется. Вместо поляризации в первом случае мы имеем градацию. Именно такой спо-

[2] Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003. С. 74.

[3] См., например, книги: *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. 2-е изд. М., 1999; Логический анализ языка: образ человека в культуре и языке. М., 1999; Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.

соб позволяет нам более адекватно описать художественно-языковое явление. Ведь художественно-языковое явление более прочих держится именно на *внутренних*, нежели на *формальных* связях и различиях.

Наибольший интерес для нас сейчас представляют как раз второй и третий члены этой цепочки, а точнее — сам переход от одной к другой. Итак, каковы же основные понятия-этапы, через которые проходит путь от ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА к ВНУТРЕННЕМУ ЯЗЫКУ его?

α. «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» (ИЛИ «ЛИЧНОСТЬ», ИЛИ «АВТОР-ТВОРЕЦ»)

Согласно А. Эткинду, понятие «внутренний человек» возникло в XVIII в. в сочинениях немецкого мыслителя Жан-Поля. В одном из своих философских трактатов тот, в частности, писал:

«До сих пор люди отмечали только звучания некоторых инструментов нашей плоти, которые сопровождают ощущение; например, разбухшее сердце или замедленная кровь при тоске, излияние желчи при гневе и т. п. Однако сплетение, анастомоз между внутренним и внешним человеком настолько тесны и интенсивны, что рождение каждого образа, каждой мысли должно сопровождаться дрожью какого-нибудь нерва, какой-нибудь ничтожной малой мышцы; следует отмечать телесные отзвуки при возникновении поэтических, художественных, нумизматических, анатомических идей и класть эти отзвуки на ноты языка. <...> Внутренний человек, этот бог, затаившийся в статуе, не каменный, как она, — в каменных членах статуи растут и созревают его живые органы на основании непонятных жизненных законов <...>»[4].

Действительно, здесь уже угадывается очень тонкая диалектика между внешними и внутренними факторами в мире человека. Что особенно важно, делается это на примере искусства. Соотношение мысли и образа, ментального и телесного, художественного и языкового увязывается с соотношением внутреннего и внешнего человека.

По-видимому, эта проблема не была известна древним грекам — в их языке не существовало слов, обозначавших «внешность» и «внутренность». Только ко временам романтизма, предтечей которого являлся Жан-Поль, относится рождение этой оппозиции. К художественному творчеству наиболее последовательно ее применял поэт Новалис. Любопытен его афоризм «с оговоркой», гласящий: «Внешность есть возведенное в состояние тайны внутреннее существо. (Может быть и наоборот)».

В полную поэтическую и теоретическую силу проблеме «внутреннего человека» предстояло развиться лишь в XX веке.

Впрочем, как выясняется, Жан-Поль и Новалис не были абсолютно первыми. Ни много ни мало как за полтора тысячелетия до него понятие «внутреннего человека» стало предметом размышлений христианского богослова Августина Аврелия.

Известна фраза из Священного Писания: «Посему мы не унываем, но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется». «Внутренний человек» — это храм Бога в душе человека, место, где обитает Дух Божий. Именно эту библейскую истину перенимает и развивает Августин, когда называет «внутренним человеком» самые сокровенные «тайники разумной души».

В диалоге «Об учителе» это понятие принимается Августином в контексте разговора об обучении. Одна из главок носит название: «О том, что мы учимся не внешне звучащими словами, а внутренне звучащей истиной». Речь идет о том, что помимо глас-

[4] Цит. по кн.: *Эткинд А.* Внутренний человек и внешняя речь. М., 1997. С. 11.

ного, словесного способа выражения мыслей существует другой — внутренний, духовный, руководимый божественным откровением «<...> хотя мы и не произносим ни одного звука, тем не менее, представляя в уме иные слова, говорим внутренне, в душе».

Эта мысль христианского схоласта, вообще говоря, небезынтересна и для общей семиотики. Ведь связь «представления», «говорения» и «произношения» — ее непосредственная компетенция. Но еще больше значение августиновской теории для «глубинной семиотики». Вот как Блаженный Августин описывает включенность проблематики «внутреннего человека» в вопросы «умопостижения», «говорения», «истины», «познания»: «Когда же речь идет об умопостигаемых предметах, созерцаемых рассудком и разумом, то хотя мы говорим о том, что созерцаем их, как присущих во внутреннем свете истины, — свете, коим просвещается и услаждается так называемый внутренний человек, однако и в этом случае слушающий нас, если он и сам видит эти предметы сокровенным, внутренним оком, познает, о чем я говорю, посредством собственного созерцания, а не посредством моих слов» [разрядка наша. — *В.Ф.*].

Известно, что, помимо Августина, к теме «внутреннего человека» в духовной перспективе обращался также украинский мыслитель Григорий Сковорода.

В XX веке это понятие хотя и не имело обширного хождения в виде термина, но породило множество синонимичных идей. Все началось, видимо, с так называемого «потока сознания» как литературного метода. И Марсель Пруст, и Гертруда Стайн, и Джеймс Джойс, и Рильке — каждый из них искал «внутреннего человека» в литературной форме. То же можно сказать и о других мэтрах художественного модернизма-авангарда.

Пожалуй, единственная попытка нацеленного теоретического подступа к данной проблеме с семиотических позиций принадлежит Михаилу Бахтину.

В ряде работ философского плана Бахтин развивает тему «человека у зеркала». В небольшой заметке с одноименным названием, датируемой 1940-ми гг., отражены основные тезисы этой проблематики: «Фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою. Внешний образ мысли, чувства, внешний образ души. Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»[5].

Для Бахтина философски значимым оказывается вопрос самосознания и самооценки. «Человек у зеркала» — это особая проблема. Проблема об образе себя самого в своих собственных глазах — в отличие от образа другого или своего образа в чужих глазах. Этот большой вопрос распадается на несколько более конкретных, а именно: «Как дана моя внешность для меня самого»; «Как я представляю себя самого, когда думаю о себе»; «Как разрешится этот конфликт между мыслью и живым опытом, между миром мысли, в котором я внутри, и миром вне меня, на касательной к которой я нахожусь»; «Что во мне может быть осмыслено и оценено только для других»[6]. Возникает целая серия новых — антропологических — тем: «Построение своего образа в другом и для других. При этом построении мы переходим вовнутрь мира, но сохраняем связь по касательной. Специфика сочетания точки зрения извне и изнутри. Точка соприкосновения сознаний»[7] и т. д.

---

[5] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. М., 1996. С. 71.
[6] Там же. С. 72–73.
[7] Там же. С. 73.

Образ «человека у зеркала» распадается здесь на две не сводимые друг к другу точки зрения — внутреннего и внешнего человека (у зеркала). При этом на первый план выдвигается зеркальность души в новых границах, не совпадающих с границами внешнего человека. Так, в романе Достоевского, с точки зрения Бахтина, герой не только созерцает свою наружность, свое тело, он — не только внешний человек, но и внутренний. Мировоззрение героя, его специфический язык, его индивидуальная правда — все это моменты, образующие облик именно внутреннего человека. Они, как в зеркале, отражаются в слове — слове человека о другом человеке[8].

Семиотический подход к вопросу о *«внутреннем человеке» Бахтин осуществляет* через рассмотрение литературных жанров с диалогической структурой. Первые образцы таких жанров восходят, с его точки зрения, к «сократическому диалогу» и «Менипповой сатире». Последняя, в свою очередь, вбирает в себя такие родственные жанры, как диатриба, солилоквиум, симпосион. «Родство этих жанров определяется, — указывает Бахтин, — их внешней и внутренней диалогичностью в подходе к человеческой жизни и к человеческой мысли»[9].

Наиболее выраженной «внутренней диалогичностью» обладает жанр солилоквиума (от лат. soliloquium — «говорение с самим собой»). Он буквально означает «беседу с самим собой». Собственно, Августин Аврелий был одним из выдающихся мастеров именно этого жанра наряду с Эпиктетом и Марком Аврелием. В основе этого жанра «лежит открытие внутреннего человека — "себя самого", доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному диалогическому подходу к себе самому <...> Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания»[10].

Творчество Достоевского, согласно Бахтину, в совершенстве воплощает этот подход, вводя новое видение и изображение внутреннего человека. Сам русский писатель в записной книжке так выражал особенность этого метода: «найти человека в человеке»[11]. Комментируя эту идею, Бахтин сообщает: «Дело идет именно об открытии каких-то новых черт или новых типов человека <...> об открытии такого нового целостного аспекта человека (личности или "человека в человеке"), которое требует радикально нового подхода к человеку <...> "Человек в человеке" это не вещь, не безгласный объект, — это другой субъект, другое равноправное "я", которое должно свободно раскрыть себя самого»[12]. Соответственно, требуется новый, открывающий и понимающий, подход к человеку — «диалогический подход».

В книге М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» есть глава под названием «Временное целое героя (Проблема внутреннего человека — души)». В ней обосновывается понятие «внутреннего человека» в применении к герою художественного произведения, а именно — романной литературной формы.

«Внутренний человек», или «внутреннее целое души героя», противопоставляется «внешнему (наружному, телесному) человеку». Если «внешний человек» повер-

---

[8] См. об этом в комментариях С.Г. Бочарова и И.Л. Поповой в указанном (5-м) томе собрания сочинений М. Бахтина на стр. 464–473.

[9] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. М., 2002. С. 135.

[10] Там же. С. 135–136.

[11] См. об этом в статье В. Аристова в данном издании.

[12] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 5. С. 365.

нут к окружающему миру (в рамках, надо полагать, литературного сюжета) так, что его самопознание невозможно, то «внутренний человек» направлен на сознание «другого человека».

Понятие «другого человека», «возможного другого» является ключевым для Бахтина. В соответствии с его теорией, «внутренняя жизнь» (героя романа) оформляется извне, из другого сознания (стало быть, из сознания автора романа). «<...> Здесь работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа внутренне повернута (обращена) вне себя. Другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне»[13]. Такова, согласно Бахтину, сложная диалектика внутреннего и внешнего в эстетическом опыте. Характерны такие определения, как «внутренняя внешность», «внутренний лик», «внешность души», «внутренняя плоть» и т. п.

В целом эти идеи не были разработаны Бахтиным систематически по отношению к другим видам искусства, нежели словесным — не говоря уже об общесемиотическом плане, — однако вносят определенную долю нового понимания «внутреннего человека», не свойственную классическому сознанию. Многие произведения авангарда (хотя сам философ открещивался от него как такового) могли бы найти в этих идеях своих «близких (внутренних?) родственников».

β. «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» И «ИМЯ»

Имя — это первое словесное определение, которое получает «внутренний человек». Первичные и самые авторитетные слова, которые могут быть сказанными о нем, связаны с его именем. Оно определяет его личность, дает ему жизненную форму и название.

Имя при этом может пониматься расширительно — от «личного имени» и «псевдонима» самого человека до имен, даваемых человеком своим творениям или предметам окружающего мира.

О природе имени в начале XX века первыми заговорили религиозные философы — Павел Флоренский и Сергей Булгаков. Приведем несколько ключевых выдержек из их трудов по «философии имени».

П. Флоренский:

«<...> именем выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение»[14].

«Имена выражают *типы* бытия личностного. Это — последнее из того, что еще выразимо в *слове*, самое глубокое из словесного, поскольку оно имеет дело с конкретными существами. Имя есть <...> *плоть* личности. Духовное существо личности само о себе не выразимо. <...> Но выразить мы можем не ее, а то, что она оформила. Имя — подхождение к ней самой, последний слой тела, ее облекающий. Этот слой, это именное тело совершеннее всех прочих слоев обрисовывает формообразующее начало» (2, 212).

«До сих пор речь шла вообще о с л о в е . Но большая духовная концентрация, соответствующая бытийственному сгустку, центру пересекающихся в нем многообразий, носителю признаков и состояний, на школьном языке — субстанция, требует

---

[13] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 177.

[14] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 211. Далее в тексте статьи указываем лишь номер книги 3-го тома данного собрания сочинений (1 или 2) и номер страницы в книге. [Цитируемые фрагменты относятся к 1910-м гг. (цикл «У водоразделов мысли»)].

и слова большей сгущенности, тоже опорного пункта словесных актов, тоже перекрестия рядов словесных деятельностей. Такой словесный центр есть и м я » (1, 263).

«Связь познающего с познаваемою субстанцией требует и от слова особенной уплотненности: таково имя. А среди субстанций та, которая сознается исключительно важным средоточием бытийственных определений и жизненных отношений, дающих ей индивидуальность, в мире неповторимую, лицо, — такая субстанция требует себе и имени единственного — и м е н и л и ч н о г о » (1, 263).

«Имена <...> должны быть рассматриваемы, как <...> инварианты личности. Чрезвычайно далекие от какой-либо прямой связи с внешне учитываемыми признаками, даже с группами таких признаков, невыразимые слова, они, однако, определеннее всего ухватывают самые главные линии личностного строения в их индивидуальной целостности» (2, 214).

«Имя постигается только через себя самого, per se intelligitur. Аналитически разобранное, оно утрачивает самую суть свою и остается в конечном счете нагромождением психологических и прочих черт, более-менее свойственных всякой личности и вместе с тем в составе каждого имени — более-менее случайных. <...> Не отдельные черты сами по себе характерны, а известные сложные соотношения их» (2, 212–213).

С. Б у л г а к о в:

«Всякое познание есть именование, а предикат, идея, срастаясь с субъектом, с подлежащим, дает имя»[15].

«Имя есть слово, слово человека о человеке» (256).

«Имя есть сила, корень индивидуального бытия, по отношению к которому носителем, землею и почвой является именуемый <...> Имя есть идея человека <...> » (239–240).

«Имя есть неизменное сказуемое для всякого я, его эквивалент, откровение о личности, не в отдельных ее частных определениях (что выполняют сказуемые), но в ядре: имя безусловное подлежащее для всех сказуемых, на которое они навертываются, как на стволе» (267).

«Есть способности к мышлению, к науке, к технике, хозяйству, государственности, которые сколь бы многообразны или даже случайны по проявлениям ни были, однако могут быть поняты только антропологически: человек есть ζῶον ποιητικόν, πολιτικον и пр. Подобным же образом именование принадлежит к числу основных его антропологических определений: ζῶον ονοματικόν <...> » (248–249).

«В именовании <...> кроется некоторый творческий акт <...> Именуя, именующий говорит: да будет имярек. В некоторую в отношении к имени аморфную массу всеивается определенное семя имени, которому предстоит дать всход и проявить свою жизненную силу. Здесь мы разумеем, конечно, человека, потому что только он дает имя, получает его в творческом акте <...> » (237–238).

«<...> Имя есть сила, семя, энергия. Оно формует, изнутри определяет своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит, как внутренняя целепричина, энтелехия, по силе которой желудь развивается дубом,

---

[15] *Булгаков С.Н.* Философия имени. СПб., 1998. С. 234. Далее в тексте статьи — номер страницы этого издания. (Цитируемая работа впервые была опубликована в 1953 г.)

а зерно — пшеничным колосом, хоть судьбы разных дубов и разных колосьев могут быть различны» (242–243).

«<...> Имя, хотя и принадлежит к самому ядру индивидуального бытия, все же представляет собой лишь его оболочку, правда, одну из наиболее внутренних» (257).

Наиболее примечательно последнее определение: имя есть «оболочка ядра», но в то же время «наиболее внутренняя» оболочка. За кажущимся оксюмороном — так же, как и выше, у Бахтина, скрывается, однако, четкое представление о творческой структуре «внутреннего человека». Эта структура скорее монадо- (или матрешко-, или зерно-) образна, нежели чем просто состоящая из уровней.

Резюмируя приведенные выдержки, выделим следующие атрибуты имени в его отношении к «внутреннему человеку»: 1) идея человека; 2) инвариант личности; 3) индивидуальность, неповторимость; 4) самый глубинный элемент; 5) семантический центр; 6) формообразующее начало; 7) творческий характер; 8) сложная целостность; 9) особенная уплотненность; 10) внутренняя энтелехия.

Таким образом, именование выступает как первый творческий импульс «внутреннего человека». Имя одновременно и первый продукт творческого индивидуума, и сам этот индивидуум (точка зрения имеславия). Имя — неотъемлемый элемент его носителя, его творческий лик.

Статус имени — как родникового центра любой творческой деятельности — в художественной семиотике авангарда был настолько значителен, что его единственность порой переживалась как недостаточность. Поэту, художнику, творческому человеку отныне требовалось множество таких единичных имен для выражения всего многообразия внутренней жизни, для именования всех малейших нюансов творимого мира. Человек Авангарда — многоименный человек. Это настроение замечательно передано в «Метаморфозах» Николая Заболоцкого:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я — живой.

<...>

Как все меняется! Что раньше было птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит[16].

γ. «ИМЯ» И «СИМВОЛ» (ИЛИ «ОБРАЗ», ИЛИ «ЧИСЛО»)

Если имена — инварианты личности, то что во внутреннем человеке выступает как вариации, переменные имени? Каковы элементы творческого мышления на следующей стадии воплощения?

«Имя, — пишет П. Флоренский, — определяется лишь чрез себя, и подвести к нему сознание может лишь художественный образ, если нет прямой интуиции»[17].

[16] *Заболоцкий Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. СПб., 2002. С. 205–206.

[17] *Флоренский П.А., священник.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 214.

Итак, художественный образ — вот тот необходимый элемент становления творческого языка художника. Образы — это «*имена* в развернутом виде». «Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы — промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения <...>».[18]

Художественный образ — уже более конкретная творческая единица. Он реализуется уже в конкретном художественном продукте. Важно подчеркнуть, что, будучи органически выведенным из центра личности — имени, художественный образ столь же индивидуален и целостен, как и первичное имя. В то же время он способен принимать самые разные формы в художественном творении, выражаясь то в слове, то в краске, то в линии, то в звуках.

Это видимое противоречие между единичностью образа и бесконечностью его очертаний разрешил теоретически Александр Потебня на примере словесности: «Как слово вначале есть знак очень ограниченного, конкретного чувственного образа, который, однако, в силу представления тут же получает возможность обобщения, так художественный образ, относясь в минуту создания к очень тесному кругу чувственных образов, тут же становится типом, идеалом»[19].

Другое, более совершенное наименование для «типа» и «идеала», о котором говорит Потебня, — символ. Символ наиболее полно выражает сущность имени. По крайней мере так считали первые теоретики символизма. Для них символ был знаком более высокого художественного значения, нежели образ. Так, Андрей Белый, формулируя свою символистскую теорию, выдвигает следующие положения: «1) творчество обусловливает познание; 2) форма художественного поведения неотделима от содержания; 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренне реальная связь» («Мысль и язык» — см. в наст. изд.).

«Символизм» в лице А. Белого провозглашает единство формы и содержания в словесном и художественном символе. Это единство — единство внешней формы и внутреннего содержания — достигается путем обусловленности в н у т р е н н е й ф о р м ы. Заимствуя от Потебни понятие в н у т р е н н е й ф о р м ы, А. Белый связывает его с новым пониманием с и м в о л а:

«Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу, иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора, т. е. оно таит потенциально и ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели (эстетического феномена) в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в последних стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыденная речь — сплошь геронтомна: здесь термин связан образом; образ — мыслью: идеал мысли — автономия, т. е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т. е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных символов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований» (указ. соч.).

---

[18] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т.3 (2). С. 181–182.

[19] *Потебня А.А.* Полное собрание трудов: Мысль и язык. М., 1999. С. 168–169.

Приведем несколько ключевых определений символа, значимых в контексте «глубинной семиотики»:

«<...> символ есть образ, претворенный переживанием» (А. Белый — эстетическое определение).

«Символ — это нечто являющее собой то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся» (П. Флоренский — онтологическое определение).

«Часть, равная целому, причем целое не равно части, — таково определение символа» (П. Флоренский — логическое определение).

Наиболее полное и глубокое учение о символе было разработано Павлом Флоренским[20]. В своей статье «Символика видений» он наметил несколько «общих начал символизма». Среди них для нас интересными и важными будут следующие:

1. «*Символ* есть такая реальность, которая, будучи сродной другой изнутри, по производящей ее силе, извне на эту другую только похожа, но с нею не тождественна»[21].

2. «<...> *Символика* не измышляется кем бы то ни было, не возникает через обусловливание, а *открывается* духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда *изводится*, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслояющихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя» (424).

3. «Основа символики — не произвол, а сокровенная природа нашего существа: язык символов, — а он и есть вообще язык, <...> язык символов заложен в нас в самом творении нас, и притом *не* как врожденный, то есть к нам *при*соединенный, <...> а как неотделимый от самого существа нашего <...>» (425).

4. «<...> сейчас речь идет не в плоскости исторической, а — в плоскости существенного уяснения символики, и тут прежде всего должно быть отмечено, что получить нечто внутреннее, некоторую способность само-проявления возможно не иначе как *уже* имея ее. Получение языка есть раскрытие имеющихся уже наличностей в глубине духа. <...> этот язык исходит по существу своему из недр личности. <...> Этот язык, хотя бы и невнятный нам при малой нашей духовной тонкости и недостаточном изучении, все же затрагивает наше сердце, волнует нас, чему-то учит. Смутно, но, однако, мы понимаем его, и, вслушиваясь в его переливы, вдумчиво вглядываясь в его знаки, мы и без внешнего научения проявляем в себе знаменование его иероглифов. <...> Вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя — открываем тут символы» (425–426).

Так же как и у Августина, у Флоренского язык — порождение «внутреннего человека», и этот «внутренний язык символов» отличен от обычного повседневного языка общения. Отличие проходит здесь через степень выражения.

В художественном, символическом общении выражение носит намного более сложный и глубинный характер, чем в повседневном обиходе. Как отмечает А. Лосев, «самый термин *выражение* указывает на некое активное направление внутреннего в сторону внешнего, *на некое активное самопревращение внутреннего во внешнее*»[22].

---

[20] Подступом к теме «Флоренский и теория символа» может служить недавно вышедшее издание: Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост. Е.В. Иванова. М., 2004.

[21] *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т.3 (1). С. 424. Далее в тексте статьи указываем номер страницы в книге.

[22] *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 423.

В глубинной семиотике художественный субъект, равно как и художественный предмет, стремится выявить свои внутренние возможности и стать в более близкие смысловые взаимоотношения с окружающим миром. Здесь внешнее как бы прорастает сквозь внутреннее — имя прорастает сквозь личность, символ прорастает сквозь имя и т. д. по возрастающей. Поэтому «выражение есть синтез и тождество внутреннего и внешнего, самотождественное различие внутреннего и внешнего»[23].

Более того, специфика именно *символического выражения* — по сравнению с просто *образным* — состоит в том, что здесь «"внутреннее" и "внешнее" содержат каждое в себе также разделение на "внутреннее" и "внешнее", на "смысл" и "явление", или на "идею" и "образ". Есть "внутреннее", которое *в себе* самом содержит разные слои "внутреннего"; и — "внутреннее" как смысл, идею "внутреннего"; и есть "внешнее", которое в себе самом содержит разные слои "внешнего", т. е. прежде всего "внешнее" как факт явление "внешнего", и — "внешнее" как смысл, идею "внешнего"»[24].

Такова сложная диалектика символа.

Добавим, что у некоторых художников авангарда категория *символа* заменяется категорией *числа*, получая наполнение, вполне сходное с описанным выше. Велимир Хлебников здесь — пример из первого ряда.

Вот лишь некоторые его попытки определить для себя сущность *числа*:

«Многие соглашаются: бывающее едино. Но никто еще до меня не воздвигал жертвенника перед костром моей мысли, что если все едино, то в мире остаются одни числа, так как числа есть не что иное, как отношение между единым, между тождественным, то, чем может разниться единое» («Доски судьбы»).

«Число есть объединитель мира мыслей» («Доски судьбы»).

«Число есть чаша, в которую может быть налита жидкость любой величины, а уравнение есть прибор, делающий вереницу величин <...>» («Слово о числе и наоборот»).

Число, в хлебниковском понимании, равно как и символ «символистов», обозначает фундаментальную категорию соотношения, преобразования, градации. Оно связывает внутренние слои личности с внешними ее проявлениями.

δ. «СИМВОЛ» И «РИТМ» (ИЛИ «РИТМ СИМВОЛОВ», ИЛИ «ВНУТРЕННИЙ РИТМ»)

Еще в конце XIX века Д. Овсянико-Куликовским отмечалось: «Художник — это тот мыслитель, который апперцепирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка»[25]. Что это за «скрытая деятельность» и в чем ее сила?

В работе поэтического ума, «в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами и между прочим — грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается, — и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства»[26].

---

[23] *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. С. 423.

[24] Там же. С. 427.

[25] *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Язык и искусство // Человек: образ и сущность: (Гуманитарные аспекты): Ежегодник. М., 2001. С. 244.

[26] Там же.

Итак, носителем художественной энергии в языке выступает *ритм* — *«внутренний ритм художественной мысли»*[27]. Он отличен от внешнего ритма повседневной речи. «И если бы мы задались целью проникнуть в "тайны" художественного творчества, — пишет Овсянико-Куликовский, — то вот те пункты, на которые нам пришлось бы устремить все наше внимание: 1) *психология внутреннего ритма — образа и идеи*, 2) *психология внешнего ритма*, и 3) *участие языка* в осуществлении того и другого психологического процесса»[28].

Возникает необходимость постановки следующего вопроса: если мы вычленили имена, образы, символы во внутреннем языке художника, то что тогда приводит все их в движение; где динамическое начало художественной речи? «Спрашивается: что он [язык. — *В.Ф.*] там делает, как он там функционирует — в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?»[29].

Множество символов составляет комплекс, единство. Мы можем рассматривать это единство статически, схематично. Но в реальном художественном процессе происходит постоянное движение символов. Динамика символов и есть ритм. Как верно заметил А. Лосев, «ритм есть не только единство в многообразии, но *подвижное* единство в многообразии»[30].

Сами теоретики символизма подчеркивали: символ — единица художественного действия, более же существенна *связь* этих единиц — *символизация*, т. е. процесс. Андрей Белый писал: «<...> религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь *этого* и *того* (внутреннего и внешнего), а образ пересечения — символ; закон, или ритм, в получении энного ряда символов, соединений, связей (символизаций, *«религионизаций»*) — знак Логоса <...>»[31]. Таким образом, ритм формирует целостные символические комплексы. Ритм — первое *системное* образование во внутреннем языке художника.

Ритм каждого человека, художника уникален. Подобно тому, как мы говорим о ритме живого организма, мы можем говорить о ритме «художественного организма»: «<...> тот Ритм организма, который формирует и ритм произведений искусства, в сущности, не является чем-то объективно постоянным, какою-то "константою" для всех и всякого, что этот Ритм организма сам меняется по мере того, как перед человеком раскрываются миры новых ощущений и переживаний, по мере того как обогащается его внутренняя жизнь <...>»[32]. По слову Л. Сабанеева, в ритме заключается «внутренний смысл искусства». О связи *ритма* и *смысла* также писал А. Белый во многих своих работах (см. наш комментарий его ст. «Жезл Аарона» в наст. изд.).

Ритм — это еще и первая стадия художественного процесса, на которой художник уже обращается к самому себе: «В художнике-творце обычно мы имеем случай некоторого определенного уровня сознания, с точки зрения которого он вопрошает свой Ритм в своих творениях»[33]. Ритм соотносит части целого друг с другом, а также части целого с самим целым. Это и есть ситуация само-творчества, аутопоэзиса.

С точки зрения психологии и эстетики ритму творчества соответствует особое чувство в душе художника. Подтверждения этому имеются и в признаниях самих

---

[27] *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Язык и искусство. С. 242.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 242—243.

[30] *Лосев А.Ф.* О понятии ритма в немецкой эстетике первой половины XIX века // Искусствознание. 1998. № 2. М. С. 600.

[31] *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 423.

[32] *Сабанеев Л.* Ритм // Мелосъ. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 72.

[33] Там же. С. 59.

творцов (вспомним хотя бы Маяковского, говорившего о ритме как о первичном «гуле языка» в голове поэта), и в выводах ученых, изучающих процессы творчества. Так, Ю.Н. Тынянов отмечал: «Не стоит ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его»[34].

С точки зрения глубинной семиотики ритм являет собой аутопоэтический уровень художественного языка. Этот уровень — порождающий, он активизирует все остальные языковые уровни. М. Бахтин в этой связи пишет: «Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, п о р я д о к, в о з в р а щ а ю щ и й в ы с к а з ы в а ю щ е г о к с е б е с а м о м у, к с в о е м у д е й с т в у ю щ е м у п о р о ж д а ю щ е м у е д и н с т в у.

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела, — породившего этот смысл»[35]. Все моменты художественного процесса посредством ритма становятся выражением творческого отношения автора-творца к своему творению. Ритм — это резонирующий в языке мир внутреннего человека. «Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурнозначимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор как конститутивный момент формы есть организованная изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий»[36].

Ритм — это путь от человека, его имен, образов, символов к следующему этапу. Следующий этап — *форма*. Ритм непосредственно предваряет оформление. Как сказано Андреем Белым в «Жезле Аарона», «ритм — глубиннейший слой; он под толщею формы — заформенное <...>» (см. в наст. изд.).

ε. «РИТМ» И «ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА» (ИЛИ «ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ», ИЛИ «ВНУТРЕННЕЕ СЛОВО»)

Следующий важный момент «глубинной семиотики» — переход от внутреннего р и т м а творчества к реально творимым ф о р м а м. Но каждая форма в творческом процессе и сама по себе — процесс, становление, рост.

Что представляет собой «толща формы»?

В каждом творении мы наблюдаем непрерывно осуществляемый п е р е х о д о т ф о р м ы в н у т р е н н е й к ф о р м е в н е ш н е й. По крайней мере такова закономерность художественного семиозиса, о котором мы ведем речь. В произведении искусства внешние формы всегда обусловлены внутренними формами, ибо всякий раз автором этих форм является внутренний человек.

---

[34] *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 181.
[35] *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 1. С. 317–318.
[36] Там же. С. 323.

Термин «внутренняя форма» известен с давних времен. Впервые он появляется в контексте эстетики у древнегреческого философа Плотина и идет от «идеи идей» и «эйдоса эйдосов» платонической философии. Согласно Плотину, архитектор определяет степень совершенства и законченности здания, сверяя его вещественный вид с его внутренним эйдосом (т. е. формой). Возрожденческий неоплатоник Марсилио Фичино уже в XV в. переводит соответствующее выражение Плотина το ἔνδον εἰδος как forma intrinseca, «внутренняя форма».

Затем внутренняя форма как термин разрабатывалась у итальянского мыслителя Джордано Бруно, который понимал ее как вечный прообразующий принцип устройства космоса. Внутренние формы у Бруно связаны также с идеей «внутреннего художника», оформляющего материю изнутри подобно тому, как изнутри семени и корня произрастает и развивается стебель и ствол.

Английский эстетик Э.Э.К. Шефтсбери (1671–1713), говоря о формах в искусстве, установил три степени, или порядка, красоты: 1) «мертвые формы» (the dead forms), образованные человеком или природой, но не имеющие силы, активности; 2) «формирующие формы» (the forms which form), обладающие активностью, действенностью и сообщающие красоту первому роду форм; 3) «внутренние формы» (the inward forms), которые формируют, в свою очередь, формы второго порядка.

Первым, кто перенес это понятие в область языка, был В. Гумбольдт. У него внутренняя форма — единый принцип языка-энергии, т. е. живой действительности мышления, языка, речи. По Гумбольдту, образование внешних языковых форм всегда проходит в свете единой внутренней формы, которая представляет сквозное формирующее начало в языке. Эту линию в дальнейшем развивал в отечественном языкознании А.А. Потебня.

Однако, и у Гумбольдта, и у Потебни внутренняя форма еще не мыслилась как порожденная индивидуальным актом творчества. Такое понимание впервые предпринял в контексте художественной семиотики уже в XX в. Г.Г. Шпет.

«Поэтика, — утверждает Шпет, — должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка) <...>»[37]. Разработке этого учения он посвящает отдельное исследование. В нем он следует концепции Гумбольдта, применяя ее к сфере индивидуального творчества.

Как указывает Шпет, термин «внутренняя форма» первоначально возник у Гумбольдта в контексте эстетическом. Сопоставляя язык с искусством и определяя поэзию как «искусство языка», немецкий филолог отмечает, что она создается «для внешних и внутренних форм, для мира и человека». Однако точное определение «внутренней форме» Гумбольдт не дает, что, в свою очередь, вдохновляет Г. Шпета более предметно описать значение внутренней формы применительно к семиотической проблематике.

Во всяком словесном творчестве — научно-понятийном или художественно-образном, пишет Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма — как п р а в и л о образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть не что иное, как прием, метод и принцип отбора, — закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла»[38]. Можно говорить о внутренней форме понятия, или «внутренней логической форме», и о внутренней форме образа,

[37] *Шпет Г.Г.* Соч. М., 1989. С. 410.

[38] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 98.

или «внутренней поэтической форме». Совокупность таких «правил», законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет «словесно-логическими а л г о р и т м а м и». «Такого рода алгоритмы суть также формы образования понятий и, следовательно, диалектики самого смысла, динамические законы его развития, творческие внутренние формы, руководящие понимающим усмотрением смысла в планомерном отборе элементов, но допускающие свободу в установлении той или иной планомерности <...>»[39]. Внутренние формы как алгоритмы, т. е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию "смысла" в его конкретном диалектическом процессе»[40].

Как же функционируют внутренние формы в художественном процессе?

Во-первых, утверждает Шпет, поэтический (художественный) язык в отличие от языка прагматического (научного или обыденного) на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития»[41]. Во-вторых, — и это вытекает из первого тезиса, — искусство не покрывается одними «логическими внутренними формами», свойственными, опять же, языку обыденному, а имеет свои особые — х у д о ж е с т в е н н ы е, и л и п о э т и ч е с к и е в н у т р е н н и е ф о р м ы.

Художественный язык — это всегда «планомерно конструируемый организм», отличающийся единством и цельностью. Законы такой органичности суть «правила, лежащие в самом организуемом матерьяле, его собственные формы, сочетаемые и упорядочиваемые соответственно руководящей идее творчества». Идея эта «лежит не вне данного матерьяла и его форм, а в них самих, и потому автономно осуществляется в их единстве, как в художественной форме форм»[42]. Последняя создает уже конкретные приемы и пути образования художественных образов и смыслов. Таким образом, внутренние формы играют роль законов образования художественной речи, ее правил-алгоритмов.

Внутренние формы, далее, имеют прямое отношение к субъекту творчества. Творческий субъект осуществляет в своей языковой деятельности оригинальную идею художественности. Каковы же способы вскрытия этой творческой субъективности? Как связан внутренний человек-художник (persona creans, как называет его Г. Шпет) и внутренние формы его творчества?

В художественном творчестве, по Шпету, языковое выражение есть прежде всего с у б ъ е к т и в н о е в ы р а ж е н и е. В языке искусства «перед нами — не автоматические "реакции", "импульсы", "рефлексы" и пр., а полные значения и жизни "жесты", "мимика", "интонация" и пр. — то, что объемлется термином "экспрессия". Именно здесь-то и сосредоточивается искомое нами субъективное, здесь — подлинная сфера субъективности <...> Субъективность в слове, начиная с интонации данной фразы, через общую манеру излагать свои "сообщения", вплоть до самых устойчивых форм словесного приема, школы, стиля, всегда запечатлевается в виде экспрессивности самого же слова».

Через п о э т и ч е с к у ю в н у т р е н н ю ю ф о р м у художественного произведения — к экспрессивной внутренней форме (т. е. уже "более внешней" по отношению к первой): вот семиотический путь творчества, в трактовке Г.Г. Шпета.

Любопытно отметить употребление Шпетом такого выражения, как «дифференциал» применительно к внутренним формам индивидуального творчества. В «Эс-

---

[39] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. С. 119. (Заметим, что что-то весьма близкое шпетовскому «алгоритму», как «форме форм» содержится в современной концепции idem-form'ы В. Аристова.)

[40] Там же. С. 141.

[41] Там же. С. 143.

[42] Там же. С. 147.

тетических фрагментах» он вводит понятие «*внутренних дифференциальных форм языка*», указывая, что «они слагаются в *игре синтагм и логических форм между собою*». Трудно сказать, что конкретно имеет в виду Шпет — его собственная терминология в данном сочинении довольно игрива, если не сказать — экспрессивно-поэтична. Однако, как кажется, под «дифференциалом» он подразумевает какую-то очень существенную истину поэтической семиотики, а именно — идею о «разнице», той самой разнице, которая определяет частное всякого художественного уравнения, всякого художественного высказывания. Это имеет самое прямое отношение к поэтической логике. У внутренних форм поэтического выражения всегда «*свое* отношение к предмету, дифференцированное по сравнению с отношением логических форм <...>»[43].

Чуть ниже, уже с философским и психологическим уклоном, говорится об «особой онтологии души (художественной? — *В.Ф.*), где "вещи" суть "характеры", "индивидуальности", "лица", — предметы изучения психологии индивидуальной, дифференциальной, характерологии <...>». О *характерологии* мы скажем несколько слов чуть ниже, здесь же оттеним одну важную идею о «внутреннем человеке».

Густав Шпет пытается сказать, что «внутренний человек», творческая личность, всегда индивидуален, всегда — с «цельным ликом». Индивидуален и целостен, соответственно, и мир художественных форм, творимый автором. Каждая внутренняя форма, — «форма чистой экспрессивности», — это отдельный лик внутреннего человека и одновременно отдельная модель художественного языка. И личность, и каждое ее высказывание — будь то слово, музыкальная тема или сценический образ — требуют своего понимания, своей модели интерпретации. В связи с этим Шпет пишет:

«За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать *его* голос, догадываться о *его* мыслях, подозревать *его* поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый *интимный* смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы со-значением. В действительности это quasi-значение, paregon по отношению к ergon слова, но на этом-то paregon и сосредоточивается внимание. Что говорится, теряет свою актуальность и активно сознаваемое воздействие, оно воспринимается автоматически, важно, *как* оно говорится, в какой форме душевного переживания. Только какая-нибудь неожиданность, парадокс сообщаемого может на время перебить, отвлечь внимание, но затем мы еще напряженнее обращаемся к автору, стремясь за самим парадоксом увидеть *его* и решить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется»[44].

Как разъясняет В. Зинченко, современный интерпретатор идей Шпета, взаимосвязь внутренних и внешних форм — это живая взаимосвязь. «Они получают свою жизненность от взаимоотношений и взаимодействия друг с другом. Каждый акт обратимости, происходящий по вертикали или по горизонтали, содействует не только их дифференциации и совершенствованию, развитию каждой из них, но и интеграции. Становлению целостности человека, которая наиболее отчетливо выступает в переживании, в действии, в поступке <...> Акты обратимости, дифференциации, интеграции и прорастания друг в друга внешних и внутренних форм — это путь к собиранию себя, к человеку — собранному»[45].

---

[43] *Шпет Г.Г.* Соч. С. 408.

[44] Там же. С. 470.

[45] *Зинченко В.П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000. С. 184.

Заметим попутно, что мотив «прорастания» внешней формы сквозь внутреннюю встречается у некоторых художников авангарда. Так, Василий Кандинский, обсуждая вопросы формы в современном искусстве, констатирует: «<...> важнейшее не то, что форма личностна, национальна, выполнена в определенном стиле, не то, что она соответствует или не соответствует современному пути современников, состоит ли она в родстве с многими или немногими другими формами, пребывает или не пребывает в одиночестве и т. д., и т. д. Важнейшее, выросла ли она или нет из внутренней необходимости»[46].

Форма, говорит Кандинский, никогда не есть «униформа». «Внутренняя необходимость» же означает внутреннюю мотивированность формы, ее «врожденность». Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Форма несет отпечаток внутренней личности. Отсюда — следующий закон художественной формы: «Форма — внешнее выражение внутреннего содержания»[47]. И любое различие, любой разнобой внешних форм — что так свойственно Авангарду — скрывает под собой внутреннюю собранность, чрезвычайную меру творческой концентрации. «Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»[48].

Кандинский не пользуется здесь выражением «внутренняя форма», заменяя его другими — «внутреннее звучание», «внутреннее воздействие». Именно оно является самым могущественным и глубоким средством любого художественного акта. Не случайно это именно «звучание», ведь как раз в искусстве звука внешняя форма и внутренняя почти неразличимы — и в то же время наиближайшим образом проращены друг другом. Ведь звук, или голос — это «душа формы, которая может обрести жизнь, только благодаря ему и действует изнутри наружу»[49].

Сходное понимание «внутренней поэтической формы» как звучания демонстрировал Осип Мандельштам, называя ее чуть-чуть иначе — «внутренним слепком формы». «Стихотворение, — писал он, — живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» («Слово и культура»).

Чуть выше мы уже упоминали о попытке другого поэта-акмеиста — Н. Гумилева — создать науку о внутренних образах в поэзии — «эйдологию». Замысел этот осуществлен не был из-за трагических обстоятельств жизни Гумилева. Не зная о нем, уже в 1950-х гг. французский философ Г. Башляр предпринял опыт изучения поэтических образов на феноменологической основе. Он пришел к заключению, что «поэтический образ — это внезапно появившийся рельеф психики, слабо изученный в его второстепенных психологических причинностях» (*Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М., 2004. С. 7).

Поэтический образ, полагает Башляр, не должен рассматриваться как чисто языковой, поверхностно-психологический эффект, — он обладает множественными степенями глубины: «Поэтический образ — не результат какого-либо толчка, импульса. Он — не эхо прошлого, скорее наоборот: во вспышке образа давнее прошлое резонирует множеством отголосков, и неясно, на какой глубине отражаются и затухают эти отзвуки. Поэтический образ с присущими ему новизной и активностью

---

[46] *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 214.
[47] Там же. С. 212.
[48] Там же. С. 220.
[49] Там же. С. 212.

обладает собственным бытием, собственной динамикой» (указ. соч., с. 8). Внешняя форма поэтического образа, в соответствии с этой установкой, связана с внутренним содержанием не механически, а через посредство глубинных трансформаций внутренней формы. Французский философ поэзии приходит, по сути, к такому же выводу, как до него русский художник Кандинский, русский философ Шпет (кстати, как и Башляр, следовавший феноменологическому методу в своих изысканиях), и русские символисты.

Вяч. Иванов различал два вида формы в искусстве: форму созижденную (forma formata), т. е. само законченное художественное произведение — и форму зиждущую, (forma formans), существующую до вещи (ante rem) как «действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его Εἶδωλον, который можно назвать, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей»[50]. Размышляя о кризисе современного ему искусства, Иванов говорит о разложении именно внутренней формы. «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил. Прелесть художественного воспроизведения действительности и заключается именно в откровении ее внутренней формы чрез посредство художника-изобразителя, возвращающего нам ее в своей душевной переработке — измененною и обогащенною»[51]. Прежняя внутренняя форма воспринимаемого мира уже не жива — на смену ей должна возникнуть новая. Такова сверхзадача символистского искусства, по Вяч. Иванову.

Но как реально должна быть устроена новая внутренняя форма: в поэзии, в изобразительном искусстве, музыке?

Андрей Белый пишет: необходимо «вырастить в себе цветок нового Слова» («Жезл Аарона»). Это Слово (с большой буквы) — слово внутреннее. В нем содержание и форма не механически связаны друг с другом: «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом».

По-новому сформулированной оказывается связь слова, смысла и ритма. Первичный ритм образов, символов задает художественный смысл, а последний, в свою очередь, «пробивается наружу», через внутреннее слово — к внешней поэтической речи. Это процесс поэтично, но точно — с применением органической метафоры — описан в «Жезле Аарона»:

«Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть-таки корень; от ощущения корня идем мы сквозь корень до семени, из которого корень встал и которого не вернуть; многоствольное и дуплистое древо воистину не сжимаемо в семя: первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено; мертвенеющий ствол оживляем чуть-чуть круговою и тонкою линией соков и влаги; влага мудрости древнего, ветхого слова бежит от корней; соки пищи спускаются сверху: от невидимых листьев в неявленном внутреннем Слове; осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брыжжутся молнии смыслов, доселе сокрытых от нас; и до самого ветхого корня, до влаги подземной, до темного ритма — доходит питание листьев, шум ветра и сладкие сирины звуков; поднимается влага: пульсирует ритмом; и от этого живой слой на стволе — образ слова — во вне отлагает коры дневных смыслов; во внутрь — древесину из звуков; и жизнь древесины есть

[50] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 679.
[51] Иванов Вяч. *И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 104.

тень жизни образа: смысл его — не в коре и не в толще; он — в пище свыше. И прилетают пчелы в высь листьев к цветку: и — переносят пыльцу, чтоб грядущее семя, пред тем, как созреть и упасть, прорастая, — высоко-высоко-высоко, под солнцем качалось и медленно зрело в цветке» (см. в наст. изд.).

«Внутреннее слово» получает у А. Белого такие эпитеты, как «духовное слово» «внутреннее поющее слово», «внутренне произносимая завязь слов». «Внутреннее слово» находится на границе выраженного и невыраженного, вербального и невербального. Кстати, это обстоятельство подтверждалось вполне научно психологом Л. Выготским. «Внутреннее слово», полагал он, участвует в любой понятийной деятельности — как посредующее звено между мотивом, порождающим какую-либо мысль, внешним значением слова и собственно самим словом.

Интересна также мысль психолога и искусствоведа Н.Н. Волкова о внутренней форме живописного образа. Основу композиции любой картины, считал он, составляет не внешняя гармония и не внешняя построенность, равновесие, архитектоника и т. п., а «логос», или «скрытое слово» — некий морфологический принцип, определяющий изнутри ее композицию и изобразительное единство. Совокупность таких «скрытых слов» образует «скрытую геометрию» картины, в конечном счете создающую живой и подвижный смысл ее[52].

Именно *живое, ритмическое движение смысла* во внутренней форме слова или образа, о котором говорят и Шпет, и Мандельштам, и Белый, и Волков, — это необходимое условие и принцип внутренней свободы художественного языка.

ζ. «ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА» И «ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК» (ИЛИ «ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ», ИЛИ «ВНУТРЕННЕЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ»)

Внутреннее слово — уже *знак*. Но это еще не тот знак, который является объектом традиционной семиотики. Это скорее *симптом* — характерный знак, сигнализирующий о внутреннем пространстве человека, произведения, текста и т. д. Это *знак ментального мира*, не материального. Тем не менее он уже относится к *плану выражения*, является средством *выражения внутреннего ритма*. Значит, он предполагает уже становление *языка* (ср. у А. Белого: «произрастание словесного древа — язык»).

Система знаков внутреннего человека — внутренних образов — образует то, что называется *внутренним языком*, или *внутренней речью*.

Этот язык, и эта речь отличаются от обычного — внешнего — языка, изучаемого лингвистикой. Он имеет свои законы, причем, что важно, каждый внутренний язык имеет свои особые законы. Последние зависят в каждом случае от тех факторов, о которых было сказано нами выше — от имен, символов, образов, ритма, внутренних форм и т. д.

Грамматика внутреннего языка может быть как *явной* (в случае, если творец сам ее представил — например, в манифестах, автобиографических материалах и пр.), так и *скрытой* (тогда правила такой грамматики выводятся на основании всех вышеперечисленных факторов).

Каковы же общие особенности внутреннего языка в отличие от языка внешнего?

Первыми этим вопросом заинтересовались психолингвисты в свете проблемы соотношения языка и мышления. Так, о внутренней речи писали отечественные

[52] См.: *Волков Н.Н.*: Композиция в живописи. М., 1977.

ученые Л. Выготский и А. Лурия. Особо интересной нам представляется концепция Н. Жинкина о кодовых переходах во внутренней речи.

Жинкин предложил гипотезу «языка внутренней речи». Употребляя парадоксальное выражение «язык речи», он поясняет: существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит ментальному миру. В таких случаях имеет смысл говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. В таком языке отсутствуют материальные признаки слов естественного языка, поэтому он характеризуется «непроизносимым кодом». «Здесь нет последовательности знаков, а есть изображения, которые могут образовывать или цепь, или какую-то группировку»[53]. Если формы естественного языка определены строгими правилами, то во внутренней речи правило составляется ad hoc, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (Жинкин ведет речь о процессе мышления).

Собственно, Н. Жинкин описывает двунаправленный процесс человеческого мышления. Первый вектор этого процесса направлен от мыслящего субъекта к себе самому (случай автокоммуникации), второй — от мыслящего субъекта вовне, к другому субъекту (коммуникация как таковая). Никакая коммуникация, по Жинкину, не осуществляется без автокоммуникации. Последняя — первична, именно она ведется на «языке внутренней речи», или просто «внутреннем языке».

В качестве особой разновидности «внутреннего языка» Жинкин выделяет язык художественного мышления.

Такой язык характерен тем, что обладает в каждом случае индивидуальностью интонации (ритма). Он всегда интонационно, ритмически обработан и имеет свою особую «интонационную форму». Последняя возникает в творческом акте как непроизвольное (ритм всегда непроизволен) выражение внутренних отношений личности: «<...> интонационная форма является формой чувства, если понимать чувство как живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям»[54].

В поэтическом языке выражение, изобразительность, форма как таковая выполняют главенствующую функцию. «Построение выражения с расчетом на форму самого выражения создает "двойную речь" — это речь в речи <...>». Так создается образная речь. Образность — это двойная речь, т. е. внутренне-внешняя.

Из всех этих размышлений становится ясно, что перед глубинной семиотикой встает совершенно особая и тонкая задача — установить законы и принципы индивидуального языкового сознания, исследовать внутренний язык как творимый и творящий микрокосмос.

Надо сказать, что к решению подобных задач двигался в своем научном поиске уже академик В.В. Виноградов. Его ранние работы об Ахматовой, Зощенко, Аввакуме являют собой пример целостного анализа языкового мира художника.

Все творения, считал академик, суть проявления одного поэтического сознания — сознания автора-творца. Им неоднократно подчеркивается действенный индивидуальный момент организации художественного языка по отношению к эстетической цели, устанавливаемой волей творца. Критикуя недостаточность соссюрианского семиологического метода, он заявляет: «<...> акт становления лите-

---

[53] *Жинкин Н.И.* Язык — речь — творчество: Избранные труды. М., 1998. С. 158.

[54] *Жинкин Н.И.* Проблема художественного образа в искусствах: Тезисы к докладу. // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 44. № 1. 1985. С. 78.

[55] *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980. С. 90.

ратурного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка»[55]. Вместо константных, установленных форм, которые составляют общеязыковую систему, в художественном процессе мы наблюдаем формы подвижные, становящиеся. В искусстве — постоянная осцилляция между внутренними и внешними формами.

Не применяя выражения «внутренний язык», Виноградов склонен поместить художественный язык, индивидуально-языковое творчество скорее в сферу parole, нежели в langue. Но понятие parole Соссюром не было раскрыто. Он только сделал язык социального общения и говорение личности темами двух разных, резко разграниченных дисциплин. Языковое же творчество, уверен Виноградов, — результат выхода личности из всех узких концентрических кругов тех социальных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая. Иными словами: «<...> если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним <...> и к более конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только *элементы* речи, но и *композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления*, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, <...> множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы. <...> А личность, включенная в разные из этих "субъектных" сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. <...> Индивидуальное словесное творчество в своей структуре заключает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологических контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*»[56].

На основе этих заключений В. Виноградов приходит к «имманентному анализу» художественного языка. Описание структурных форм произведения должно вестись имманентно избранному поэтическому «сознанию», его индивидуальной языковой культуре и внутренней динамике его идиостиля — такую задачу ставит русский ученый перед художественной семиотикой. К сожалению, эта линия не стала ведущей даже в творчестве самого Виноградова, не говоря уже о широком контексте семиотики и поэтики. Однако в намеченном виде она выглядит сегодня очень даже актуальной.

Среди современных авторов, обращающихся напрямую к данной проблематике можно выделить французского философа Жиля Делеза. Во вступлении к книге «Критика и клиника» он пишет: «Всякое творчество — это путешествие, маршрут, который проходит по тому или иному внешнему пути лишь на основании внутренних путей и траекторий, составляющих его композицию, образующих его пейзаж или звучание»[57].

«Внутренние пути» творчества, с точки зрения Делеза, проходят через мир языка. Но проходят очень странным образом.

«Прекрасные книги написаны на своего рода иностранном языке», — эта фраза, сказанная Прустом, становится ведущей идеей делезовской семиотики. Он полагает, что литература Авангарда изобретает внутри своего родного, национального языка какой-то новый язык, как бы «иностранный» в родном. При этом родной оказывает-

---

[56] *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. С. 91.

[57] *Делёз Ж.* Критика и клиника / Пер. с франц. СПб., 2002. С. 10.

ся как бы «вывернутым наизнанку», обнаруживающим свои внутренности, обнажающим свои пределы. «Все так, будто здесь [т. е. в радикальном языке Авангарда. — *В.Ф.*] будто возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что Внутри, — тишину или музыку»[58].

При такой ситуации, когда один язык действует в другом языке и порождает в результате некий третий, язык, полагает Делез, сам становится цельным Знаком, самой поэзией. И здесь уже становится трудно чисто аналитически различить язык, речь, слово, форму, ибо одно отражается в другом по принципу аналогии. Но при попытке все же их различения достигается эффект самовозгонки смыслов (то, о чем мы говорим во вступительной статье и о чем ныне говорит так называемая теория расширяющейся Вселенной). Художники авангарда «заставляют язык убегать, виться по какой-то колдовской линии и варьироваться в каждом его элементе по какой-то непрерывной модуляции»[59]. Этот процесс — языковой по преимуществу — затрагивает сразу все уровни языка: синтаксический, фонетический, семантический и другие, включая все внутренние уровни[60].

В поэзии — и, шире, в искусстве, в мышлении — Авангарда открывается как бы «внутренняя перспектива» языка. Это влечет за собой дальнейший шаг — выход в открытое пространство м е ж ъ я з ы к о в ы х в з а и м о д е й с т в и й. На этой стадии язык начинает «соприкасаться», «контактировать» с другими языками, а значит, обмениваться общими формами, не заданными извне, но выкристаллизованными в недрах собственной грамматики. Вот почему ныне все чаще при «погружении» в исторический и теоретический мир Авангарда (мы имеем в виду современное «авангардоведение») всплывают все новые и новые пересечения и даже совпадения при сопоставлении, казалось бы, далеких друг от друга, подчас враждующих, авторов. (Из знакомых нам примеров упомянем здесь перекрестное сопоставление Хлебникова и Мандельштама, Мандельштама и Блока, Андрея Белого и Хлебникова, Хлебникова и Филонова, Хармса и Беккета, Введенского и Гертруды Стайн и т. д.).

Межъязыковые взаимодействия могут происходить на разных уровнях (на уровне символов, на уровне ритмов, на уровне слов), но в каждом случае они — извинимся за тавтологию — происходят случайно. Это означает, что очаг зарождения этих символов, ритмов, слов каждый изначально уникален. Ведь случай по определению и по своей сути всегда уникален, а творческий язык поэта, художника, музыканта, как мы выяснили, представляет собой своего рода «стечение обстоятельств», как-то: внешняя (биографическая) жизнь, внутренняя (ментальная) жизнь, имя человека, художественные символы, уникальная поэтическая интонация, свойственные только этому творцу речевые обороты и т. д. Поэтому о «м е ж ъ я з ы к о в о м» (не путать с интертекстуальностью!) полагается говорить как о м е ж - и н д и в и д у а л ь н о м, т. е. о

[58] *Делез Ж.* Критика и клиника. С. 101.

[59] Там же. С. 149.

[60] Ср. у другого французского автора — Ж. Деррида о диалектике «внутреннего» и «наружного» в речи и письме, а также в голосе и смысле: *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с франц. М., 2000. С. 147–192.

присутствии в индивидуальном языковом творчестве неких над-индивидуальных структур и о необходимости вычленения оных.

В этой связи встает новая по существу проблема — проблема нахождения индивидуальных универсалий в поэтическом творчестве и разведывания универсального языка художественной вселенной. Позволим себе пространную, но весьма содержательную, цитату из статьи В. Аристова, специально посвятившего ее этим вопросам:

«Идея о том, что реальным живым национальным языкам предстоит некий внутренний (или, наоборот, высший, сверхвнешний) язык, не нова. Всегда, по-видимому, не исчезало представление о мерцающем образе общности "до вавилонского смешения языков". Но сейчас есть стремление "смоделировать" и художественными средствами, а не только открыть, объявив существующим этот Логос (язык для всех и не для кого?). Имеются в виду не попытки создания всеобщих искусственных языков <...>, хотя в таких попытках косвенно отражена и главная проблема. И не о так называемом поэтическом языке, поэтической лингвистике, тесно связанной с понятием внутренней формы. Во всяком случае не только об этом. (Мысли и опыты лингвистов и поэтов, Потебня, Шпет, Белый, Хлебников, Мандельштам открыли здесь трепещущую, возбуждающую перспективу, куда мы еще не решаемся продвинуться...). Поэзия, как видится, в одной из своих целей все время вопрошает о возможности такого высшего языка (каждое стихотворение — небольшой словарь со своим началом и концом)» (*Аристов В.* Верлибр как перевод с неизвестного языка // Комментарии, № 15, 1998. С. 111) [разрядка наша. — *В.Ф.*].

Автор статьи пытается отыскать очертания этого чаемого неизвестного Языка в практике верлибра, который, в свою очередь, мыслится им как перевод с «великого, однако неописуемого Языка». Речь идет не о традиционно понимаемом переводе (как культурном продукте), а о «внутреннем» переводе как поисковом процессе: «Перевод в этом смысле очень важен как поиск внутреннего целостного языка, "инвариантного" относительно переходов вовне и внутрь. Язык "до-потопный" и "доопытный", язык "догреховный", возможен ли он? Или язык предстоящий, всеобщий сверхчувственный и внечувственный язык — он там в высоте или весь в подземных водах, которые омывают корни растений родных языков? Верлибр, который в своей лаконичности и отвлеченности стремится к тому, чтобы стать знаком, буквой этого языка, или наоборот, в свободном внутреннем пластическом, визуальном, музыкальном выражении обтекает и обходит эти нерушимые и подвижные незримые формы, как пустые изваяния, этого языка» (указ. соч., с. 112).

Ясно, что верлибр здесь берется не абсолютно, он не претендует на единственность этого возможного «всеобщего языка». Он — всего лишь техника, хотя и очень мощная техника стиха. Но эта техника может, по мнению В. Аристова, служить пусковым механизмом (или лучше сказать — организмом?) к установлению межъязыкового пространства поэтического мира. В конце концов, назрела необходимость новых поворотов творчества, как художественного, так и теоретического; необходимость отвечать на возникшие — отнюдь не из ниоткуда, ведь, как известно, «если звезды зажигают...» — вопросы: «<...> нуждаемся ли мы в нем и ищем ли этот язык? <...> Нужен ли этот посредник, тот промежуточный и всеобщий Язык, через который все способно заново сомкнуться в новой широте и открытии? Или это признак разрушителя, некоего всепоглощающего существа, который лишь способен отвлечь и увлечь, но не дающего прямо общаться языкам и стихотворным мирам? <...> Или все-таки

этот "нус" поэзии, этот "мета-ум", или, если угодно, прибегая к очевидным аналогиям, это пространство "зауми" способно многое вместить сейчас и быть резервуаром будущего? <...> Можно и нужно говорить о том, чего п о ч т и н е т и что п о ч т и е с т ь » (указ. соч., с. 112–113).

От себя добавим: на наших глазах (не «видящих», но «знающих», пользуясь выражением П. Филонова) формируется новое поле исследований. Оно щедро засеяно перспективными семенами и лишь ожидает нашего деятельного культивирования. При этом инструменты и усилия должны быть многообразными, полидисциплинарными. В частности, в лингвистике открывается новое направление, или — скажем осторожнее — новый ракурс. По аналогии с «интерлингвистикой», изучающей искусственные, упрощенные языки международного общения, этот вектор можно было бы назвать «интралингвистикой — ответственной за внутренние, глубинные языки творческой деятельности и межъязыковое общение. И именно художественная семиотика, по нашему убеждению, позволит встать языкознанию на новые рельсы.

η. ОТ «ВНУТРЕННЕЙ СЕМИОТИКИ» К «СЕМИОТИКЕ АВАНГАРДА»

Итак, в данном экскурсе, обращаясь к разысканиям различных авторов — преимущественно двадцатого столетия, — мы попытались проследить за некой скрытой интеллектуальной традицией, подспудно развивавшейся в русской гуманитарной культуре и попутно получавшей отклики у западных исследователей. Эта традиция, или лучше сказать, линия мысли — линия извилистая, то выходящая на поверхность, то уходящая в ментальное, а подчас и реальное, подполье — была названа нами в начале статьи «глубинной семиотикой». Мы рассмотрели ряд концепций — от «философии имени» до «имманентного анализа художественного языка» — с позиции того, как они раскрывают сущность творческого процесса, протекающего в произведениях искусства, и того, как эти процессы могут быть адекватным образом структурированы.

Ни в коей мере не отказываясь от обобщений названных исследователей (М. Бахтина, П. Флоренского, Г. Шпета, В. Виноградова и др.), мы все же подчеркнули бы еще раз, что нашим собственным обобщением становится идея внутренней, или глубинной, или дифференциальной, семиотики. Определить однозначно и терминологически жестко «имя» этой семиотики нельзя, так же, как нельзя однозначно и жестко определить понятия «человека», «жизни», «веры», «счастья» и т. п. Однако определить разные грани этой семиотики, «синонимический ряд» ее атрибутов — возможно; и это мы попытались сделать.

Глубинная семиотика рассматривает свой объект (часто этим объектом является она сама, как в случае художественного эксперимента) в с т е п е н я х г л у б и н ы, в г р а д а ц и и у р о в н е й, в д и ф ф е р е н ц и а л ь н ы х п р и з н а к а х, в с т а д и я х п р о ц е с с а. Но то же самое, очевидно, проделывает и Авангард.

Quod erat demonstrandum.

* * *

P.S. Данная статья имела своей целью «ввести» читателя в I раздел нашей книги, носящий название «От истоков глубинной семиотики к Авангарду». Данный раздел носит характер антологии. В нем мы публикуем как тексты, относящи-

еся к русской традиции глубинной семиотики, так и тексты, «подводящие» ко второму заглавному компоненту нашей книги — Авангарду (таковы, в частности, статьи А. Белого, Вяч. Иванова и Вас. Кандинского). А начинается данный раздел фрагментом из сочинения Августина Аврелия «Об учителе». Мы рассматриваем его как текст-источник глубинно-семиотической традиции, и одновременно как пре-текст Авангарда.

Августин Аврелий

ИЗ ДИАЛОГА «ОБ УЧИТЕЛЕ»

Краткий обзор предыдущих глав

Августин. Теперь я желал бы, чтобы ты сделал обзор того, к чему мы пришли в нашей беседе.

Адеодат. Попытаюсь. Прежде всего некоторое время мы исследовали вопрос о том, с какою целью мы говорим, и пришли к тому выводу, что делаем это, чтобы учить и припоминать, причем, даже задавая вопросы, мы стремимся к обучению или припоминанию. Далее, пение, решили мы, не является в прямом смысле разговором. Когда же мы обращаемся с молитвой к Богу, о котором не можем думать, чтобы Он учился или припоминал, слова имеют то значение, что с их помощью мы или надоумливаем самих себя, или же благодаря нам припоминают и учатся другие. Наконец, когда мы окончательно определили, что слова — не что иное, как знаки, и что знаки не могут быть знаками, если они не означают чего-либо, ты предложил стих, значение отдельных слов которого я старался показать; стих был такой: «Если из града такого богам ничего не угодно оставить».

Хотя слово «ничего» этого стиха весьма известно и ясно, однако мы не могли открыть, что оно означает. Когда я высказал мнение, что мы употребляем это слово в разговоре не напрасно, а при помощи его слушающий нас чему-нибудь да учится, ты отвечал, что слово это означает, по всей видимости, состояние нашего ума, когда он находит или считает себя нашедшим, что предмета, который он ищет, не существует (впрочем, ты посчитал нужным отложить рассмотрение этого вопроса).

Затем ты потребовал, чтобы я, объясняя очередное слово, делал это не с помощью других слов, но непосредственно через сам предмет, обозначаемый объясняемым словом. Когда же я заметил, что, говоря, мы этого сделать не можем, мы приступили к исследованию того, что может быть указано пальцем. Я высказал мнение, что пальцем может быть указано все телесное, но потом мы пришли к выводу, что только видимое. Отсюда, уж и не вспомню как, мы перешли к глухим и комедиантам, обозначающим мимикой и жестом не только видимое, но часто даже и бестелесное. Жесты эти мы признали знаками.

Тогда мы вновь вернулись к вопросу о том, каким образом мы помимо всяких знаков можем указать на сами предметы, которые мы привыкли обозначать этими знаками. Поначалу я сгоряча отверг такую возможность, но ты разъяснил, что без помощи знака может быть показано то, чего мы, когда нас о том спросили, не делали, но после задания вопроса можем начать делать; это, впрочем, не относится к речи, ибо ясно, что если нас, когда мы говорим, спросят о том, что значит говорить, то это нетрудно показать самим делом.

Отсюда мы пришли к выводу, что мы можем указывать или знаки знаками, или нечто иное, не представляющее собою знаков, знаками же, или, наконец, сами предметы — без помощи знаков. На рассмотрении и исследовании первого из этих трех положений мы остановились наиболее внимательно. В результате мы пришли к тому, что, с одной стороны, есть такие знаки, которые не могут быть взаимно обозначаемы теми знаками, которые они сами означают, как, например, слово «союз», с другой — есть такие, которые могут, как, например, когда говорим «знак», мы обозначаем им и слово, а когда говорим «слово», им обозначаем и знак. Ибо знак и слово — одновременно суть и два знака, и два слова.

Было показано, что в числе этих знаков, означающих взаимно друг друга, некоторые имеют неравносильное значение, некоторые — равносильное, а некоторые —

и совершенно тождественное. Действительно, односложное слово «знак» обозначает собою решительно все, чем что-либо означается; напротив, «слово» представляет собою знак не всяких знаков, а только тех, которые произносятся вслух и членораздельно. Отсюда ясно, что хотя знаком обозначается и слово, а словом — знак, т. е. слоги первого — слогами второго, и наоборот, однако знак имеет более широкое значение, нежели слово, т. е. слогами первого обозначается более, чем слогами второго.

Слово же вообще и имя вообще имеют равносильное значение. Ибо было доказано, что все части речи суть и имена, потому что к ним применимы местоимения, и относительно всех их можно сказать, что ими что-нибудь да именуется, и в ряду их нет ни одной, которая не могла бы, когда соединяется с глаголом, не составить полного предложения. Но хотя имя, и слово имеют равносильное значение, поскольку всякое слово есть имя, и наоборот, однако они — не одно и то же. Было разъяснено, что по одной причине высказываемое нами называется словом, а по другой — именем, так как слово свое название имеет оттого, что оно касается слуха, а имя — оттого, что оно припоминается душой (это, кстати, можно понять уже из того, что, желая упрочить в памяти некий предмет, мы говорим, что этот предмет имеет такое-то имя, а не такое-то слово).

Из числа же знаков, которые имеют не только равносильное, но и совершенно тождественное значение, и между которыми не существует другого различия, кроме различия в звуках букв, мы нашли имя и onoma.

При этом я упустил из виду, что из числа знаков, взаимно означающих друг друга, мы не нашли ни одного, который не означал бы также и самого себя. Вот все, что я могу припомнить. Хорошо ли и в надлежащем ли порядке пересказал я это, суди сам; ведь ты, думаю, в этой беседе не произнес ни единого слова иначе, как со знанием дела и с убежденностью.

Глава VIII

О цели предшествующих рассуждений и о том, что душа, восприняв знаки, соотносит их с обозначаемыми ими предметами

Августин. Ты хорошо все припомнил и, признаюсь, благодаря этому и мне сейчас все, о чем мы говорили, представляется куда яснее, чем это было в процессе наших рассуждений. Но вот чего я, собственно, старался достигнуть путем таких околичностей, в данный момент сказать трудно. Быть может, ты думаешь, что мы с тобою забавляемся и отвлекаем дух от серьезных предметов детскими забавами или же что все это — пустое и посредственное времяпровождение? Мне бы очень хотелось, чтобы ты поверил, что речь шла о вещах немаловажных, что есть блаженная и вечная жизнь, которой нам следует стремиться достигнуть под руководством Бога, т. е. самой Истины, идя при этом ступенями, приспособленными к нашей нетвердой поступи, и поэтому-то мы и начали наше рассмотрение не с самих вещей, обозначаемых знаками, а со знаков.

Итак, извини за несколько растянувшуюся прелюдию, затеянную мной не ради игры, но для упражнения силы и остроты ума, с помощью которых мы могли бы не только переносить, но и любить свет и тепло той страны, в которой — блаженная жизнь.

Адеодат. Продолжай: я никогда не посмел бы подумать, чтобы заслуживало пренебрежения что-либо из того, что ты находишь нужным говорить или делать.

Августин. Рассмотрим же теперь те случаи, когда знаками обозначаются не знаки, а то, что мы назвали «обозначаемым». И прежде всего скажи мне: человек — есть ли он человек?

Адеодат. Вот теперь-то я действительно не понимаю, шутка это или нет.

Августин. Почему?

Адеодат. Как это «почему»? Вопрос в высшей степени странный.

Августин. Точно так же ты, вероятно, подумал бы, что я над тобой издеваюсь, если бы я спросил: не суть ли первые два слога этого имени что-нибудь иное, чем чело, а последний — иное, чем век.

Адеодат. Совершенно верно.

Августин. Но эти три слога, соединенные вместе, суть ли человек; или ты это отрицаешь?

Адеодат. Кто же станет это отрицать?

Августин. В таком случае я спрошу тебя: эти три слога, соединенные вместе, не ты ли?

Адеодат, Ни в коем случае. Но понимаю, к чему ты клонишь.

Августин. Тогда скажи, чтобы я ненароком не обидел тебя.

Адеодат. Ты думаешь вывести то заключение, что я не человек?

Августин. А разве это не следует из твоих предыдущих согласий и отрицаний?

Адеодат. Вначале ответь мне, о тех ли трех слогах ты спросил, когда задал вопрос «человек — человек ли», или же о самой вещи, которую эти слоги означают?

Августин. Лучше ты ответь, в каком смысле ты понял мой вопрос: ведь если вопрос двусмысленен, ты должен был отвечать не прежде, чем выяснил бы для себя, в каком смысле я тебя спросил.

Адеодат. Чем же помешала бы мне эта двусмысленность, если бы я на то и другое ответил так: человек есть человек, ибо и те три слога суть не что иное, как именно те три слога, и означаемое ими — не что иное, как то, что оно есть.

Августин. Ответ тонкий, но почему ты в том и другом смысле понял лишь одно слово «человек», но не остальное, что нами говорилось?

Адеодат. Откуда же видно, что остальное я понял иначе?

Августин. Не говоря уж обо всем другом, если бы ты понял самый первый мой вопрос в том смысле, что звучат одни лишь слоги, ты не смог бы мне вообще что-либо ответить: ведь тогда ты мог бы решить, что я ни о чем тебя не спросил. А между тем, когда я произнес три слова, из коих одно я повторил дважды, сказав: «человек — человек ли», — ты два последних слова понял не как знаки, а как то, что ими обозначается: это видно по крайней мере из того, что ты тотчас же счел нужным ответить на вопрос.

Адеодат. Совершенно справедливо.

Августин. Почему же только первое слово тебе вздумалось понимать и в смысле того звука, который в нем слышится, и в смысле того значения, которое оно имеет?

Адеодат. Поскольку я понимаю все со стороны лишь того, что им обозначается. Поэтому я соглашаюсь с тобой, что мы решительно не в состоянии что-либо выразить, если только душа наша, услышав слова, не перенесется к тому, знаками чего эти слова выступают. Укажи же мне теперь, каким образом могло ввести меня в обман то умозаключение, из которого следует, что я — не человек.

Августин. Напротив, я снова хочу спросить тебя о том же, чтобы ты сам нашел изъян в своих рассуждениях.

Адеодат. Хорошо.

Августин. Впрочем, я не стану спрашивать тебя о том, о чем спрашивал с самого начала, поскольку ты уже мне ответил. Обрати на этот раз побольше внимания на то, суть ли два слога «чело» и «век» то же, что и чело и век, или это что-либо иное?

Адеодат. А что же в них еще другого?

Августин. Ну, а если эти два слога соединить вместе, не выйдет ли человек?

Адеодат. С этим я никак не могу согласиться: ведь мы решили (и решили правильно), что, коль скоро дан знак, обращать внимание на то, что им обозначается, и соответственно уже этому или принимать, или отвергать сказанное. Эти же два слога, произносимые отдельно, поелику звучат безо всякого значения, относятся к тому, что мы решили считать звуком.

Августин. Итак, ты решил и твердо стоишь на том, что вопрошающим должно отвечать не иначе, как только с точки зрения тех предметов, которые обозначаются словами?

Адеодат. Если это — только слова, не понимаю, почему бы и не так.

Августин. Желал бы я знать, как опровергнул бы ты того, о ком в шутливой речи приходится слышать, что он вывел заключение, будто бы из уст спорящего с ним выскочил лев? Когда он спросил, действительно ли то, что мы говорим, исходит из наших уст, его оппонент не мог с этим не согласиться; затем он повел речь с этим человеком так, что заставил его (что было нетрудно) произнести в разговоре слово «лев». Когда же это произошло, он стал насмехаться над ним за то, что он, будучи незлым человеком, изблевал столь лютое животное, поскольку заранее согласился, что все, что мы говорим, исходит из наших уст, и поскольку не мог отпереться от того, что произнес «лев».

Адеодат. Опровергнуть этого шутника было бы совсем нетрудно: я не согласился бы с тем, что все, произносимое нами, исходит из наших уст. Ибо когда мы говорим, мы только обозначаем то, о чем говорим, и из уст говорящего исходит не сама обозначаемая вещь, а знак, коим она обозначается, если только не знак других знаков, о чем мы рассуждали прежде.

Августин. Против этого человека ты, пожалуй, вооружен неплохо; но что ответил бы ты мне, если бы я спросил: человек — имя ли?

Адеодат, Что же еще, как не имя?

Августин. Стало быть, видя тебя, я вижу имя?

Адеодат. Нет.

Августин. Сказать тебе, что отсюда следует?

Адеодат. Кажется, я понимаю и сам: ведь, если мой ответ верен, то я — не человек. А ведь я уже прежде решил, что следует соглашаться с тем или отрицать то, что говорится, с точки зрения предмета, который обозначается.

Августин. Но, на мой взгляд, ты не ошибся, дав такой ответ; в этом случае прирожденный нашим умам закон разума оказался сильнее твоей осмотрительности. Ибо, если бы я спросил тебя, что такое человек, ты, вероятно, ответил бы, что он животное; а если бы я спросил, к какой части речи относится человек, ты сказал бы, что человек — имя существительное. Поэтому, коль скоро оказывается, что человек — и имя, и животное, то первое говорится о нем, когда речь идет о знаке, а последнее, когда — о предмете, который обозначается. Таким образом, если бы кто-нибудь спросил меня: «Человек — имя ли?» — я ответил бы — имя, поскольку достаточно видно, что вопрошающий желает слышать ответ в этом именно смысле. А если бы он спросил: «Человек — животное ли?» — я бы еще скорее ответил утвердительно, поскольку если бы он вообще бы умолчал об имени и животном, а просто спросил лишь: «Что такое человек?» — душа наша, руководимая законами речи, прямо остановилась бы на том, что обозначается этими слогами, и ответ дан был бы или такой, что человек — животное, или же в полном определении — животное разумное и смертное. Так ли и по твоему мнению?

Адеодат. Именно так. Но если мы все же ответили, что человек — имя, как в этом случае избежать нам того крайне оскорбительного вывода, что мы — не люди?

Августин. А не иначе, как сказав, что заключение это не вытекает из того смысла, в каком мы дали утвердительный ответ на вопрос. А если он скажет, что выводит его из того же самого смысла, то и в этом случае бояться нечего: ибо чего же мне бояться — согласиться, что я — не человек, т. е. не эти слоги?

Адеодат. Лучше и сказать нельзя. Но почему же, когда говорят: «Следовательно, ты не человек», — наш дух оскорбляется, если согласно с тем, как ты это сейчас показал, все здесь сказано абсолютно справедливо?

Августин. Потому что, когда звучат эти слова, я не могу не думать, чтобы заключение это не относилось к тому, что обозначается этими слогами, в силу имеющего естественно наибольшее значение правила, согласно которому внимание наше от слышимых знаков переносится к обозначаемым ими предметам.

Адеодат. Согласен.

Глава IX

О том, что сама вещь и ее познание важнее, нежели ее знак

Августин. Теперь я желаю, чтобы ты понял, что обозначаемые предметы должны быть ценимы более, нежели их знаки. Ибо все, что только существует ради другого, необходимо ниже, чем то, для чего оно существует. Но, быть может, ты думаешь иначе?

Адеодат. По-моему, это следует сперва обдумать. Вот, например, когда мы говорим «coenum» (грязь), то разве это имя не лучше обозначаемого им предмета? Ибо то, что в нем оскорбляет наш слух, принадлежит не самому звуку слова: если в этом слове изменить только одну букву, то получится «coelum» (небо); а ведь между теми предметами, которые обозначаются этими именами, различие огромно! Поэтому я никогда не приписал бы знаку того, что ненавистно нам в обозначаемом им предмете, а значит, я вправе предпочесть знак предмету.

Августин. Осмотрительная предосторожность! Итак, ложно, что предметы надлежит ценить выше, чем их знаки?

Адеодат. Похоже на то.

Августин. В таком случае скажи, что, по-твоему, имели в виду те, кто дали имя столь гнусному и презренному предмету; одобряешь ли ты их, или не одобряешь?

Адеодат. Ни то и ни другое — ведь я знать не знаю, что они имели в виду.

Августин. Не можешь ли по крайней мере сказать, что ты сам имеешь в виду, когда произносишь это имя?

Адеодат. Это могу: желая научить человека, с которым говорю, и напомнить ему об этом предмете, я обозначаю этим именем то, чему он, по моему мнению, должен учиться и что припоминать.

Августин. Ну а это учение или напоминание, которое ты с таким для себя удобством даешь или получаешь при помощи имени, не следует ли считать дороже самого имени?

Адеодат. Согласен, что знание, приобретаемое посредством знака, следует предпочитать самому знаку; но не думаю, чтобы следовало предпочитать ему и предмет.

Августин. Итак, хотя в высказанном нами положении и ложно то, что все предметы должны быть предпочитаемы их знакам, верно, однако, что все существующее для другого ниже, чем то, для чего оно существует. Так, познание о грязи, ради которого придумано это имя, следует считать более важным, чем само это имя, которое, в свою очередь, как признано нами, надлежит предпочитать грязи. Ибо познание это предпочитается знаку, о коем мы говорили, не почему-либо другому, как именно

потому, что не познание, как нам кажется, существует для знака, а наоборот, знак — для познания.

Так, когда какой-то обжора, или, по выражению ап. Павла, работающий чреву (Рим. XVI, 18), сказал, что он живет для того, чтобы есть, то слышавший его слова человек жизни умеренной не стерпел и сказал: «Гораздо бы лучше было, если бы ты ел для того, чтобы жить». Он сказал это на основании того же правила. Речь первого не могла понравиться не почему-либо иному, как потому, что жизнь свою он ценил столь мало, что считал ее ниже удовольствий чрева, когда говорил, что живет ради пищи. С другой стороны, речь последнего похвальна именно потому, что он понимал, что чему служит. Возможно, что подобным же образом и ты, и любой другой из людей, умеющих ценить вещи, какому-нибудь говоруну и фразеру в ответ на его слова: «Я учу для того, чтобы говорить», — сказал бы: «Не лучше ли тебе, друг мой, говорить для того, чтобы учить?» Если это так (а ты знаешь, что это так), то ты теперь вполне понимаешь, что слова должны иметь меньшее значение, чем то, для чего мы их употребляем; ибо употребление слов должно быть предпочитаемо самим словам: слова существуют для того, чтобы мы пользовались ими, а пользуемся мы ими для того, чтобы учить. Следовательно, насколько учить лучше, чем говорить, настолько говорение лучше, чем слова. Наука, следовательно, гораздо лучше, чем слова. Но я желал бы услышать возражения, которые ты, возможно, считаешь нужным сделать.

Адеодат. Я согласен, что наука лучше слов, но не знаю, нет ли чего-нибудь такого, что можно было бы возразить против правила: «Все, что существует ради другого, ниже того, для чего оно существует»?

Августин. Этот вопрос мы лучше обсудим в другой раз, теперь же мне вполне хватает и того, с чем ты сейчас согласился. Ты же согласился с тем, что познание вещей дороже, чем их знаки. Поэтому познание вещей, обозначаемых знаками, надлежит предпочитать познанию знаков. Так ли это и по-твоему?

Адеодат. Разве я согласился с тем, что познание вещей превосходнее познания знаков, а не с тем, что оно превосходнее самих знаков? Поэтому я боюсь, что не соглашусь с тобой и теперь.

В самом деле, если имя «грязь» лучше самого предмета, который оно означает, то почему бы и познание этого имени не предпочесть познанию его предмета, хотя бы само имя было и ниже этого познания? У нас налицо теперь четыре вещи — имя, предмет, познание имени и познание предмета. Если первое превосходнее второго, то почему же и третье не превосходнее четвертого? Но допустим, что не превосходнее; разве только лишь поэтому его следует ставить ниже?

Августин. Вижу, что ты отлично помнишь, с чем согласился, и выяснил превосходно, что думаешь. Но, полагаю, ты понимаешь, что, например, слово «порок» лучше, чем то, что им обозначается, хотя знание самого имени гораздо ниже, чем знание пороков. Представим теперь, что ты сопоставишь между собою и степень рассмотрения: имя и предмет, знание имени и знание предмета; первое мы вправе предпочесть второму. В самом деле, имя это, поставленное в стихе Персея: «Но он изумился пороку», — не только не вносит в стих ничего порочного, но, напротив, придает ему некоторое украшение, хотя сам предмет, обозначаемый этим именем, делает порочным того, в ком находится. Но не таково отношение между третьим и четвертым. Мы находим в этом случае, что четвертое предпочтительнее третьего. Действительно, знание этого имени ничтожно по сравнению со знанием пороков.

Адеодат. По-твоему, это познание предпочтительней даже тогда, когда оно делает нас несчастными? Ведь тот же Персей превыше всех наказаний, которые или

измышляет жестокость тиранов, или несет в себе их жадность, ставит то одно, которым мучатся люди, вынужденные сознавать пороки, коих избежать не могут.

Августин. Но подобным же образом ты можешь отрицать и то, что знание добродетелей следует предпочитать познанию имени «добродетель»: ведь знать добродетель и не иметь ее — также мучение; и тот же самый сатирик желал, чтобы тираны несли такое наказание.

Адеодат. Пусть Бог оградит от подобного безумия! Теперь я понимаю, что не следует винить сами знания, которыми наполняет наш дух лучшая из всех наука; но следует считать несчастнейшими, — как, полагаю, считал их и Персей, — тех, которые заражены такою болезнью, от которой не лечит даже и это врачевание.

Августин. Ты рассуждаешь неплохо; но какое отношение к нам имеет мнение Персея? В подобных вещах нам не следует подчиняться авторитету таких людей. Да и вообще, следует ли одно из этих познаний предпочитать другому, в настоящем случае решить нелегко. Для меня же достаточно и того, что сделано, а именно — что познание предметов, обозначаемых знаками, если не лучше познания знаков, то по крайней мере лучше самих знаков. Поэтому рассмотрим теперь обстоятельней, что за род предметов, относительно которых мы сказали, что они могут быть указаны помимо знаков, сами собою, как, например, говорить, ходить, сидеть, лежать и проч.

Адеодат. Припоминаю, продолжай.

Глава X

О том, можно ли чему-нибудь учиться помимо знаков, а также и о том, что предметы не изучаются непосредственно при помощи слов

Августин. Все ли, о чем мы можем быть спрошены и чем можем немедленно заняться, может быть указано помимо знака, или же ты что-либо из этого исключаешь?

Адеодат. В указанном классе предметов я не нахожу ничего такого, чему можно было бы учиться помимо знака, за исключением разве что говорения и того, что определяется словом «учить». В самом деле, я вижу, что всему, что бы ни стал я делать с целью научить кого-либо, этот последний не научится от самого того предмета, который он требует показать. Так, если бы меня, когда я ничего не делаю или делаю что-либо другое, спросили, что значит ходить, а я, стараясь научить помимо знака, начал бы тотчас ходить, то не исключено, что вопрошающий решил бы, будто ходить — это именно так и столько ходить, как я ему показал, а иначе это уже не хождение, а что-нибудь другое. И все вышесказанное относится не только к хождению, но и вообще ко всему, за исключением разве что понятий «говорить» и «учить».

Августин. Пусть так; но не представляется ли тебе, что говорить — это нечто одно, а учить — совсем другое?

Адеодат. Конечно, ведь если бы это было одно и то же, то учил бы только тот, кто говорит. А так как многому мы можем научиться не только со слов, но и при помощи иных знаков, то кто же станет сомневаться в различии между тем и другим?

Августин. А различаются ли между собой понятия «учить» и «обозначать»?

Адеодат. Думаю, что это одно и то же.

Августин. А прав ли тот, кто говорит, что мы обозначаем для того, чтобы учить?

Адеодат. Безусловно.

Августин. Ну, а если бы другой сказал, что мы учим для того, чтобы обозначать, — не опровергалось ли бы это предыдущим положением?

Адеодат. Опровергалось бы.

Августин. Следовательно, если мы обозначаем для того, чтобы учить, а не учим для того, чтобы обозначать, то учить — это одно, а обозначать — совсем другое.

Адеодат. Ты прав: я беру свои слова обратно.

Августин. Теперь ответь мне на следующее: тот, кто учит тому, что значит учить, делает это при помощи знаков или как-нибудь иначе?

Адеодат. Думаю, что только так.

Августин. Значит, ложно то, что ты утверждал несколько раньше, т. е. что когда спрашивают, что значит «учить», то их можно научить без помощи знаков: ведь ты сам признал, что обозначать — одно, а учить — совсем другое. Если же то и другое различно, как это оказалось на деле, и одно может быть указано только другим, то, значит, они не могут быть указаны через самих себя, как это тебе показалось. Следовательно, мы до сих пор еще не нашли ничего такого, что могло бы быть указано само собою, за исключения разве что говорения, которое, означая иное, означает и само себя. Но так как оно и само есть знак, то выходит, что нет решительно ничего, чему можно было бы научиться без помощи знаков.

Адеодат. Полностью признаю твою правоту.

Августин. Итак, решено, что мы ничему не учимся без помощи знаков и что само познание должно быть для нас дороже знаков, посредством которых мы познаем (хотя и не все, что обозначается, непременно лучше своих знаков).

Адеодат. Именно так.

Августин. А помнишь ли ты, каким окольным путем дошли мы до такой малости? Ведь все, из-за чего мы так долго препирались, ограничивалось только тем, чтобы найти следующие три вещи: действительно ли нельзя ничему научиться без помощи знаков; есть ли какие-нибудь такие знаки, которые следует предпочитать самим предметам, ими обозначаемым; и, наконец, лучше ли познание самих предметов познания их знаков. Но есть и четвертое, о чем я хотел бы вкратце осведомиться у тебя: считаешь ли ты все это, нами найденное, настолько верным, что в нем ты уже не можешь сомневаться?

Адеодат. Хотелось бы, чтобы все, чего мы достигли с таким трудом, оказалось бесспорным. Однако, признаюсь, этот твой вопрос заставляет меня задуматься и не спешить с ответом. Мне кажется, что ты спросил не случайно и что-то мы еще упустили, вот только что — этого я понять не могу.

Августин. Меня радует твое сомнение — ведь оно означает, что дух твой отнюдь не безрассуден. Ибо весьма трудно не прийти в сильное смущение, когда то, что мы усвоили охотно и с большим доверием, расшатывается возражениями с противоположной стороны и как бы ускользает из рук. Поэтому, как хорошо и справедливо уступать благоразумным и рассудительным доводам, так же и опасно считать неизвестное за известное. Если часто разрушается то, что мы привыкли считать весьма прочно обоснованным и неизменным, то есть все основания бояться, что мы впадем в состояние такого умственного отвращения или страха, что придем к мысли не верить и в самую очевидную истину.

Но давай поскорее рассмотрим, имел ли ты достаточные основания сомневаться в том, что мы обосновали. Представь себе, что человек, незнакомый с ловлею птиц, совершаемой при помощи прутов и птичьего клея, встретился с птицеловом, хотя и снаряженным этими предметами, но еще не приступившим к ловле птиц, а только идущим на охоту; увидев его, он бы остановился и, как это часто бывает, начал бы с удивлением размышлять и спрашивать про себя, что значит убранство этого человека? Птицелов же, заметив пристальное к себе внимание и движимый желанием похва-

статься, приготовил бы свои трости и, заметив вблизи себя птичку, при помощи дудки и ястреба остановил бы ее, привлек к себе и поймал. Спрашивается, не научил бы он своего зрителя, помимо всяких знаков, но самим делом тому, что тот хотел бы узнать?

Адеодат. Боюсь, не то ли это самое, что я сказал о человеке, который спросил, что значит ходить. Не думаю, чтобы и здесь вполне было показано птицеловство.

Августин. От этого опасения тебя освободить нетрудно: достаточно только допустить, что он был настолько понятлив, что из того, что видел, вполне уразумел этот род искусства; для дела достаточно и того, чтобы о некоторых только предметах и только немногие из людей могли приобретать познания безо всяких знаков.

Адеодат. То же самое я могу допустить и относительно ходьбы: вопрошавший был-де настолько понятлив, что, хотя хождение было показано ему всего несколькими шагами, он вполне уразумел, что значит ходить.

Августин. Изволь, я не только не собираюсь препятствовать этому, но напротив, помогаю, как могу. Сам видишь, что мы оба приходим к одному и тому же выводу, что кое-кто может кое-чему учиться без знаков и что ложно то, что мы утверждали несколько выше, будто бы нет решительно ничего, что могло бы быть показано без знаков. Ведь не только что-нибудь то или другое из указанного, а встречаются тысячи предметов, которые узнаются сами собою без всякого знака. Из-за чего же, скажи на милость, мы будем сомневаться? Не говорю уже о тех бесчисленных зрелищах, которые представляют во всех театрах люди самим делом, безо всяких знаков, но это солнце и этот все наполняющий и украшающий свет, и эту луну и все прочие светила, и эту землю, море и все, что в них рождается, — разве все это не показывает созерцающим Бог и природа непосредственно, как оно есть само по себе?

А если ты всмотришься в это повнимательней, то, быть может, и не найдешь ничего такого, что узнается посредством знаков. В самом деле, когда дается знак, этот знак не может научить меня ничему, если я не знаю, какого предмета служит он знаком; а если знаю, то чему с его помощью я учусь? Когда я читаю: «И сарабаллы их не изменились» (Дан. III, 94), то слово это не дает мне видеть тот предмет, который оно означает. Ибо если этим именем обозначаются своего рода головные покрывала, то, слыша это слово, учусь ли я тому, что такое голова, или тому, что такое покрывало, если раньше не был знаком с этими предметами? Представление о них приобретается мною не тогда, когда я слышу о них от других, а когда вижу их сам. В самом деле, когда три слога слова «голова» в первый раз касаются моего слуха, я так же мало знаю, что они означают, как и то, когда в первый раз слышу или читаю слово «сарабаллы». Но когда часто говорят «голова», то, замечая и соображая, в каком случае это слово произносится, я открываю, что это — название предмета, который мне давно известен. Пока же я не открыл этого, слово это было для меня только звуком; а что оно — еще и знак, это я узнал, когда открыл, какого предмета оно служит знаком; а открыл я это, когда заметил, и не по значению, но посредством наблюдения. Таким образом, мы скорее узнаем знак после того, как узнаем предмет, чем узнаем предмет по данному знаку.

Чтобы яснее понять это, вообрази, что мы в первый раз слышим слово «голова», и не зная, только ли это звук, или же он имеет еще и какое-нибудь значение, спрашиваем, что значит «голова» (помни, что нас интересует еще не сам предмет, но знак, который нам совершенно неизвестен до тех пор, пока мы не выясним, знаком чего он служит); и вот, когда мы задаем такой вопрос, нам указывают пальцем на сам предмет. Увидев предмет, мы получаем познание и о знаке, который раньше слышали, но не знали. Но поскольку в этом знаке две стороны — звук и значение, то звук мы воспринимаем не посредством знака, а тем, что воздействует на слух, значение же уразумеваем, когда видим обозначаемый предмет. Ибо указание пальцем может означать не

что иное, как то, на что оно направлено, а направлено оно не на знак, а на ту часть тела, которая называется головою. Таким образом, посредством указания пальцем я не получаю познания ни о предмете, который знал раньше, ни о знаке, на который это указание не простирается. Впрочем, я не придаю большого значения указанию пальцем, потому что оно представляется мне скорее знаком указания, вроде наречия «вот», чем знаком каких-либо указываемых предметов: обыкновенно к указанию пальцем мы присовокупляем и это наречие, считая, что одного только указания пальцем недостаточно.

Я стараюсь сейчас убедить тебя, насколько могу, что при помощи знаков, называемых словами, мы ничему не учимся, ибо, как я сказал, скорее силу слова, т. е. значение, которое скрывается в звуке, мы узнаем, узнавши сам обозначаемый предмет, нежели получаем представление о предмете при помощи этого значения.

Что сказано мною о голове, можно сказать и о покрывалах, и о множестве других предметов. Хотя бы я и знал их, сарабалл я все же еще не знаю. Если бы кто-нибудь или жестом обозначил мне их, или нарисовал, или указал на нечто такое, на что они похожи, — то он, пожалуй, чему-то меня бы научил: я понял бы этот предмет без особого труда, если бы захотел поговорить о нем побольше; но я говорю, что ближайшее понятие о предмете я получил бы не из слов. Точно так же, как если бы они находились налицо, и мне бы указали на них, говоря: «Вот сарабаллы», — я получил бы познание о неизвестном мне предмете не посредством сказанных слов, а посредством взгляда на предмет, при помощи которого я узнал бы и усвоил, что значит это имя. Ибо, коль скоро изучаю я сам предмет, то доверяю не чужим словам, а собственным глазам; доверяю, пожалуй, и чужим словам, но лишь настолько, чтобы обратить свое внимание, т. е. посредством осмотра исследовать то, что вижу.

Глава XI

О том, что мы учимся не внешне звучащими словами, а внутренне звучащей истиной

Значение слов не простирается дальше этого. Они, даже если приписать им те возможности, коих у них нет и в помине, только убеждают нас исследовать предметы, но не доставляют познания о них. Учит меня чему-либо тот, кто представляет или глазам, или какому-нибудь другому телесному чувству, или же непосредственно самому уму то, что я хочу познать. При помощи же слов мы учимся только словам, даже только звуку, треску слов, ибо, если то, что не есть знак, не может быть словом, то я, хотя и слышу слово, однако не знаю, что оно — слово, пока не выясню, что оно означает. Следовательно, познание слов приобретается уже после того, как познаются предметы — на слух же мы не учимся даже словам. Ибо мы не изучаем тех слов, которые знаем, а если мы их не знаем, то не можем сказать, что мы их изучили, не усвоив себе их значения; значение же усвояется не тем, что мы слышим издаваемые звуки, но познанием обозначаемых предметов. Правильно говорят, что когда произносятся слова, мы или знаем, что они значат, или не знаем: если знаем, то скорее припоминаем, чем учимся; если же не знаем, то и не припоминаем, а побуждаемся, пожалуй, к поискам этого значения.

Так, если бы ты сказал, что хотя знания о тех головных покрывалах, имя которых для нас не более, чем звук, мы можем получить действительно только в том случае, если их увидим, и что само это имя мы вполне узнаем, лишь узнав сами покрывала; однако же тому, что известно нам о благородных отроках: как они верою и

благочестием победили, какие хвалы воспели Богу, какие почести заслужили от своего врага — мы научились не иначе как посредством слов, то я отвечу, что мы уже имели представление обо всем том, что обозначается этими словами. Ибо что такое три отрока, что такое печь, огонь, царь, наконец — что такое быть невредимым от огня, и вообще все, что этими словами обозначается, я уже знал и прежде. Анания же, Азария и Мисаил мне также неизвестны, как и сарабаллы; и познанию их не помогают, да и не могут помочь их имена. Признаюсь, что я скорее верю, чем знаю, что все рассказываемое в этой истории так тогда и происходило, как описано. Подобное различие знания и веры было известно и тем, кому мы верим. Ибо пророк говорит: «Если вы не верите, то потому, что вы не удостоверены» (Исаия. VII, 9). Этого он не сказал бы, если бы, по его представлению, между тем и другим не было никакого различия.

Итак, что я разумею, тому и верю, но не все, чему я верю, то и разумею. Все, что я разумею, то я и знаю, но не все то знаю, чему верю. Я знаю, как полезно верить многому и такому, чего не знаю, и к области этого полезного отношу и эту историю о трех отроках. Поэтому, хотя многих предметов я и не могу знать, однако знаю о пользе в них уверовать.

Обо всем, постижимом для нас, мы спрашиваем не у того, кто говорит, тем самым произнося звуки внешним образом, а у самой внутренне присущей нашему уму истины, побуждаемые к тому, пожалуй, словами. Тот же, у кого мы спрашиваем и кто нас учит, есть обитающий во внутреннем человеке Христос (Еф. III, 16–17), т. е. непреложная Божья сила и вечная премудрость; хотя к ней обращается с вопросами всякая разумная душа, она открывается каждому из нас лишь настолько, насколько тот в состоянии принять, в зависимости от своей худой или доброй воли. И если порою мы ошибаемся, происходит это не по вине учащей нас истины, так же как и не по вине света часто ошибаются наши глаза. В действительности и к свету мы обращаемся относительно видимых предметов для того, чтобы он нам их показал, сообразуясь с нашей возможностью их видеть.

Глава XII

О том, что Истина-Христос учит нас внутренним образом

Если относительно цвета мы обращаемся за сведениями к свету, а относительно остального, ощущаемого нашим телом — к стихиям этого мира, к тем же телам, которые ощущаем, и к самим чувствам, которыми, как толкователями, пользуется наш ум для познания этих предметов, относительно же всех умопостигаемых вещей — к внутренней истине, то чему тогда мы можем учиться у слов? Ведь все, что мы познаем, мы познаем или телесными чувствами, или умом. Первый тип познания называется чувственным, второй — умственным, или, говоря языком наших писателей, первый — телесным, второй — духовным.

Если нас спрашивают о первого рода предметах, мы даем ответ, когда у нас налицо то, что мы ощущаем, как тогда, например, когда мы смотрим на только что родившуюся луну и у нас спрашивают, какова луна или где она. В этом случае спрашивающий нас, если он не видит предмета, верит нам на слово, а часто и не верит, но ни в коем случае не учится, если только не видит сам того, о чем ему говорят; а если видит, то учится уже не посредством звучащих слов, но посредством самих предметов и чувств. Ибо для видящего слова звучат точно так же, как звучали бы они и для невидящего. Но если нас спрашивают не о том, что мы ощущаем непосредственно, а о том, что ощущали когда-то, — в этом случае мы говорим уже не о самих предметах, а

об образах, отпечатлевшихся и сохраняющихся в памяти: как в этом случае мы выдаем за истинное то, что сами считаем ложным, я решительно не знаю, — разве только утверждаем, что мы этого не видим и не ощущаем, но видели и ощущали. Таким образом, сохраняющиеся в нашей памяти образы предметов, раньше подлежащих нашему ощущению, представляют собою некоторого рода документы, мысленно созерцая которые, мы не лжем, коль скоро говорим по чистой совести; но они — только документы, и слушающий нас, если он прежде и сам ощущал или присутствовал на тех событиях, о которых мы ему говорим, не учится чему-либо на основании моих слов, а припоминает, воспроизводя сам про себя образы, а если все это его ощущениям не подлежало, то ясно, что он в этом случае скорее верит словам, чем учится.

Когда же речь идет об умопостигаемых предметах, созерцаемых рассудком и разумом, то хотя мы говорим о том, что созерцаем их как присущих во внутреннем свете истины — свете, коим просвещается и услаждается так называемый внутренний человек, однако и в этом случае слушающий нас, если он и сам видит эти предметы сокровенным, внутренним оком, познает, о чем я говорю, посредством собственного созерцания, а не посредством моих слов. Таким образом, и его, созерцающего истину, я не учу, когда говорю истину; ибо он учится не от моих слов, а самими вещами, ясными для него по внутреннему откровению Божию; следовательно, будучи спрошенным об этом, может отвечать и сам. А что может быть нелепее мнения, будто бы своей речью я научу того, кто, прежде чем я стану говорить, может сказать то же самое, если его спросят? Ибо, если спрашиваемый, как это часто бывает, сперва отрицает что-нибудь, а потом рядом вопросов вынужден бывает признать, то происходит это вследствие слабости умственного взора спрашиваемого, который не в состоянии разом постигнуть в том свете предмет целиком, почему его и заставляют делать это по частям, когда спрашивают об этих самых частях, из коих слагается то целое, которое он не в состоянии был объять своим взором за один раз. Если к этому он приводится и словами спрашивающего, то слова не учат его, а только используются как особые приемы, посредством которых спрашиваемый способен учиться внутренне.

Так, я спросил тебя: неужели при помощи слов нельзя ничему научиться? Будучи не в состоянии на первых порах объять этот предмет в целом, ты нашел это мнение нелепым. Тогда, чтобы силы твои оказались способными слушать внутренне истинного учителя, я должен был спрашивать тебя, откуда ты научился тому, что признаешь в моих словах истинным, в чем уверен и о чем утверждаешь, что знаешь? Допустим, ты ответил бы, что этому научил тебя я. Тогда я спросил бы, что, предположим, заверяй я тебя, будто бы видел летающего человека: было бы это для тебя столь же убедительным, как мое утверждение о том, что умные люди лучше глупых? Ты, конечно, отверг бы это и сказал, что первому не веришь, а если бы и поверил, то все равно не знаешь этого; последнее же знаешь несомненнейшим образом. Уже из одного этого ты должен был бы понять, что с моих слов ты не мог научиться ни первому, чего ты не знал, ни последнему, что знал очень хорошо; потому что и после того, как я спросил тебя порознь о том и другом, ты поклялся бы, что первое тебе неизвестно, а последнее ты знаешь. После этого ты признаешь и все то, что ты отрицал в целом, так как части, из которых оно слагается, и на твой взгляд, будут несомненными и ясными, а именно: слушающий нас или не знает, истинно ли то, что мы говорим, или знает, что оно ложно, или, наконец, знает, что оно истинно. В первом случае он или верит, или раздумывает, или соглашается относительно наших слов; во втором противится им или отвергает, в третьем подтверждает их; следовательно, он не учится ни в том, ни в другом, ни в третьем случае. Значит, и тот, кто и после моих слов не знает предмета, и тот, кто знает, что услышал ложное, и, наконец, тот, кто, будучи спро-

шенным, сам мог бы ответить то же самое, что сказано, — все они, очевидно, при помощи моих слов ничему не научились.

Глава XIII

О том, что посредством слов не открывается даже душа говорящего

Поэтому и относительно тех предметов, которые созерцаются умом, напрасно тот слушает слова созерцающего, кто сам созерцать эти предметы не может, а если не напрасно, то только потому, что подобным вещам полезно верить и не зная их. Кто же в состоянии созерцать, тот внутренне ученик истины, внешне же — судья говорящего, или лучше — судья самой речи, Ибо весьма часто он знает, о чем говорится, между тем как сам говорящий не знает того, что сказал. Так, если бы кто-нибудь, следуя эпикурейцам и считая душу смертной, начал бы развивать те доводы, которые приводятся в защиту ее бессмертия, тому человеку, который может созерцать духовное, последний подумал бы, что тот говорит правду, между тем как говорящий не знал бы, правду ли он говорит, а, пожалуй, считал бы даже свои слова в высшей степени ложными: не следует ли в таком случае думать, что он учит тому, чего не знает сам? А ведь он пользуется теми же самыми словами, которыми мог бы пользоваться и знающий.

Таким образом, на долю слов не остается даже и того, чтобы ими обнаруживалась по крайней мере душа говорящего, так как остается неизвестным, знает ли она то, что говорит. Прибавь к этому лгунов и обманщиков, на примере которых ты легко увидишь, что слова не только не открывают, но даже скрывают душу. Я нисколько не спорю с тем, что слова людей правдивых направлены на обнаружение собственной души; при общем согласии они достигли бы этой цели, если бы не дозволялось говорить лгунам. Хотя мы часто испытывали и на себе, и на других, что слова произносятся не о тех предметах, о которых мы думаем. Это, по моему мнению, может случаться двояко: или когда из наших уст изливается речь, заученная напамять и вертящаяся на языке, причем в этот момент сами мы думаем о чем-то другом, что часто случается с нами во время пения гимна; или же когда одни слова срываются с языка вместо других против нашей воли, по ошибке, ибо и в этом случае слышатся знаки не тех предметов, которые мы имеем в виду. Что же касается лгунов, то они думают о тех самых предметах, о которых говорят, так что, хотя мы и не знаем, правду ли они говорят, знаем, однако, что они имеют в виду именно то, о чем говорят; если только с ними не бывает одного из двух вышеназванных случаев (если бы кто стал утверждать, что иногда подобное случается, и когда случается, то ясно обнаруживается, я это отрицать не буду, хотя часто это вовсе не так уж и ясно, и нередко вводили меня в заблуждение).

Но к этим двум случаям присоединяется еще один, весьма часто встречающийся и служащий семенем бесчисленных разногласий и споров, а именно: когда говорящий хотя и обозначает то, о чем он мыслит, но только для себя и для немногих других; для того же, с кем говорит, а равно и для большинства других обозначает нечто совсем иное. Так, если бы кто-нибудь сказал бы в нашем присутствии, что человек превосходит некоторых животных доблестью, мы не могли бы потерпеть этого и отвергли бы столь ложное и вредное мнение с крайним негодованием; между тем он, быть может, доблестью называет телесные силы, и этим термином выражает именно то, о чем думает, — не лжет, не заблуждается, не путает хранящихся в памяти слов, думая о чем-либо другом, не высказывает, наконец, по ошибке, того, чего не думает, но только лишь называет предмет, о котором думает, иным, чем мы, именем. Мы согласились бы с ним тотчас же, если бы могли усмотреть его мысль, которую он не смог донести до нас высказанными им словами. Говорят, что подобную ошибку

может устранить определение; так, если бы в приведенном случае было дано определение, что такое доблесть, то оказалось бы, говорят, что спор вызвал не предмет, а слова. С этим, пожалуй, я согласен, но разве можно считать каждого умеющим делать хорошие определения? Притом относительно науки давать определения было много споров, разбирать которые в настоящий момент не благовременно; да я их вообще и не одобряю.

Не говорю уже о том, что многое мы не вполне можем расслышать, а потом долго и много спорим о нем, как будто все расслышали. Так, недавно, когда я назвал каким-то пуническим словом милосердие, ты заметил, что словом этим, как слышал ты от лиц, лучше знающих этот язык, обозначается благочестие; я не соглашался с тобою, настаивая, что ты забыл то, что слышал: мне показалось, что ты сказал не «благочестие», а «вера», хотя ты сидел возле меня и эти два имени никак не должны были обмануть мой слух, ибо звучат крайне несходно. При этом я долго был того мнения, будто ты не знаешь, что тебе было сказано, хотя это я не знал того, что ты сказал. Если бы я тебя расслышал, то мне отнюдь не показалось бы нелепым, что милосердие и благочестие на пуническом языке называются одним и тем же словом. Так случается весьма часто, но это мы, как сказано, обойдем молчанием, чтобы не показалось, будто мы порицаем слова из-за нерадивости слушающего или даже из-за глухоты людей. Меня заботят более прежде указанные мною случаи, когда мы бываем не в состоянии понять мысли людей, говорящих словами, ясно воспринимаемыми нашим слухом, словами латинскими, которыми мы и сами говорим.

Но вот я допускаю и соглашаюсь, что, когда слова воспринимаются слухом человека, которому они известны, ему может быть известно и то, что думает говорящий о предметах, обозначаемых этими словами: узнает ли он в силу этого и то, что мы теперь доискиваемся, а именно: истину ли он сказал?

Глава XIV

О том, что Христос учит внутренне, а человек напоминает внешне при помощи слов

Затем ли преподают учителя, чтобы воспринимались и запоминались их мысли, а не те науки, которые они излагают посредством слов? Чье же любопытство будет столь неразумно, что он пошлет своего сына в школу с той только целью, дабы тот узнал, что думает учитель? Но когда учителя при помощи слов преподали все те науки, обучение которым они приняли на себя, — науки о добродетели и мудрости, — тогда так называемые ученики отдают сами себе отчет, истинно ли то, что им сказано, созерцая внутреннюю истину сообразно со своими способностями. Значит, они тогда, собственно, и учатся, и когда внутренне откроют, что сказанное истинно, то хвалят, даже не подозревая, что хвалят не учителей, а скорее наученных; если, впрочем, и те знают, что говорят. Обманываются же люди, называя учителями тех, кто совсем не учителя, потому что по большей части между моментом говорения и моментом познания не бывает никакого промежутка; и так как внутреннее научение является вслед же за напоминанием говорящего, то и кажется, будто учатся извне, от того, кто напомнил.

Но о пользе слов вообще, которая, если хорошенько вдуматься, вовсе не мала, мы порассуждаем, если Бог поможет, в другое время. Теперь же я старался убедить тебя, что мы не должны приписывать словам значения большего, чем следует, дабы мы не только верили, но и понимали, насколько истинно сказано в Божественном Писании, чтобы мы не называли на земле учителем никого, поелику один есть Учи-

тель всех на небесах (Мф. XXIII, 8–10). А что такое — на небесах, этому научит нас Он сам, который и чрез людей напоминает нам внешним образом, знаками, дабы, обращаясь к Нему, мы учились внутренне. Любить и знать Его составляет блаженную жизнь, о которой все кричат, что ищут ее, но далеко не все могут радоваться, что действительно ее нашли. Но я желал бы, чтобы ты сказал мне теперь, что ты думаешь обо всей этой моей речи? Если то, что мною сказано, ты признаешь истинным и, будучи спрошенным о каждой мысли в отдельности, скажешь, что знаешь это, то ты также знаешь теперь, кто научил тебя тому — во всяком случае не я, на чьи вопросы ты все время отвечал. Если же не признаешь, то не научил тебя ни я, ни Он; я — потому, что и вообще не могу учить, Он — потому, что ты еще не в состоянии учиться.

Адеодат. Из твоих слов я узнал, что слова только располагают человека учиться и что редко бывает, чтобы в словах ясно была видна мысль говорящего; а истинно ли говорит тот или другой — этому учит меня единственно Тот, Кто живет во мне внутренне, хотя говорит и внешним образом. При Его же помощи я буду любить тем пламенней, чем долее буду учиться. Твоему же красноречию, которым ты неизменно отличаешься, благодарен особенно за то, что оно предусмотрело и разрешило все возражения, какие я готов был представить; тобою не пропущено ничего, что наводило на меня сомнение, на что и тот таинственный голос не давал мне такого ответа, в каком уверяли меня твои слова.

Печатается по изданию:

Августин Блаженный. Об истинной религии. Теологический трактат. Мн.: Харвест, 1999. С. 300–350.

Николай Бугаев

МАТЕМАТИКА И НАУЧНО-ФИЛОСОФСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ

Современное понимание мировых явлений находится в прямой связи с наукой и философией. Его обыкновенно называют научно-философским миросозерцанием.

В чем же заключается сущность и основные черты этого миросозерцания?

Ответить на этот вопрос нужно для правильной оценки некоторых научных, художественных и социальных явлений, необходимой для лучшего решения многих практических и общественных задач.

Я не имею притязаний ответить на этот вопрос во всей его полноте и объеме. Я постараюсь только подойти к его решению с совершенно особой точки зрения.

Научно-философское миросозерцание зависит от нашего понимания явлений природы. Этому пониманию главным образом помогает наука. Наука же стремится в своих выводах к точности и определенности.

Она не ограничивается одними общими соображениями. Вслед за процессом первоначальных обобщений является в ней вопрос о мере и числе, способном обрисовать явление при всех обстоятельствах. Вопрос о числе и мере придает науке ту положительность, к которой она стремится в последнее время. Это требование числа и меры является злобою дня не одной современной науки, но и современного искусства, и современных человеческих отношений. Найти меру в области мысли, воли и чувства — вот задача современного философа, политика и художника. Это положительность требований нового человека не только не ослабляет, а усиливает идеальную сторону современной цивилизации. Из области неопределенных, безмерных инстинктов человек при помощи числа и меры стремится возвыситься до идеального состояния, которое давало бы ему полную власть над внешнею и внутреннею природою, вносило бы гармонию и эстетическое чувство в каждое проявление человеческого духа.

Число и мера являются в современной науке самым могучим средством для оценки явлений природы. Эти требования современного значения ставят его в непосредственную связь с математикою, наукою о числе и мере, наукою, которую по всей справедливости называют матерью всех наук. Как скоро какая-нибудь конкретная величина способна быть математическим количеством, на сцену тотчас появляется математика.

Вот почему математика в ее научном развитии, в приемах и методах ее разработки имеет существенное значение для современного человечества. Этим объясняется, почему наше время отличается таким развитием математических методов, почему многочисленный ряд ученых прилагает все силы для того, чтобы своими исследованиями расширить ее орудия и средства. В этих орудиях и средствах сказывается дедуктивная мощь человека. В них вместе с собиранием и классификацией фактов и усовершенствованием методов исследования заключается главное условие для успешного развития наших знаний о природе. Мы должны прежде всего в чистой математике искать ответов на некоторые вопросы о сущности и коренных основах современного научно-философского миросозерцания. Математика есть наука, изучающая сходства и различия в области явлений количественного изменения. Это самое общее ее определение. Все остальные ее определения вытекают из него как его простые следствия. Идеи количественного изменения и порядка, которому подчиняются эти изменения, суть основные идеи математики. Изменяющееся количество на-

зывается переменною величиною. Переменные величины могут изменяться независимо или в зависимости от изменения других величин. Согласно этим изменениям они называются независимыми переменными. Зависимые переменные называются также функциями. Математика является, таким образом, теорией функций. Это второе определение, вытекающее из первого, как основного, может также быть принято. Оно достаточно для объяснения многих фактов в области явлений количественного изменения.

Изменяться величины могут непрерывно или прерывно. Сообразно с этими двумя способами изменения количества функции разделяются на непрерывные и прерывные, а сама чистая математика распадается на два громадных отдела: теорию непрерывных и теорию прерывных функций. Первую называют обыкновенно *математическим анализом*, а теорию прерывных функций — *аритмологией*. Такое естественное подразделение чистой математики еще не проникло в науку, не сделалось достоянием всеобщего научного убеждения. От этого происходит целый ряд недоразумений в классификации и в понимании значения многих отделов чистой математики. Эта неясность в исходных началах научной классификации неблагоприятно отражается и на самом характере научно-философского миросозерцания.

Теория непрерывных функций, или математический анализ, заимствует свои методы из последовательного применения идеи непрерывности к изучению этих функций. Эта идея в связи с близко стоящим к ней учением о пределах составляет существенное содержание исчисления бесконечно малых.

Метод бесконечно малых, или дифференциальное и интегральное исчисления, составляют один из самых могучих способов изучения аналитических функций. На почве этого метода создалось, развилось и окончательно сложилось грандиозное здание математического анализа. Под его кровом ютятся многие прикладные математические науки. Основная задача математического анализа сводится к тому, чтобы всякие функции поставить в связь с целыми, как простейшими и наиболее понятными нам аналитическими функциями. Над решением этой задачи трудилось много великих геометров. На ней проявилось удивительное остроумие многих гениальных математиков. В обработке этой задачи современные ученые достигли высокой степени совершенства.

Рядом с анализом воздвигается мало-помалу другое грандиозное здание чистой математики — это теория прерывных функций, или *аритмология*. Выдвинувшись под скромным названием теории чисел, она постепенно вступает в новую фазу своего развития. В настоящее время все приводит к мысли, что аритмология не уступит анализу по обширности своего материала, по общности своих приемов, по замечательной красоте своих результатов. Прерывность гораздо разнообразнее непрерывности. Можно даже сказать, что непрерывность есть прерывность, в которой изменение идет через бесконечно малые и равные промежутки.

Разнообразие форм, под которыми является прерывность, ведет к тому, что научные вопросы аритмологии часто бывают сложнее и труднее соответствующих вопросов анализа.

Анализ есть только первая ступень в развитии научных математических истин, простейшая форма, под которою они появляются. Вот почему анализ развился ранее, остановил прежде всего внимание математиков. Для развития же аритмологии не только нужны все средства анализа, но еще и целый ряд совершенно новых способов и приемов исследования. В этом отношении аритмология есть настоящий арсенал математических методов. В ней сосредоточивается и складывается самое разнообразное оружие для математических изысканий.

Между двумя отделами — анализом и аритмологией — существует полное соответствие. Почти каждому крупному отделу анализа соответствует свой особый отдел аритмологии. Это сознание важности аритмологии встречается у самых великих геометров, обнимавших содержание нашей науки во всей ее полноте и объеме. Ламе, знаменитый французский ученый и инженер, прямо называет ученых, относящихся без достаточного уважения к теории чисел, хулителями истинного знания (d'etracteurs de la science pure); Гаусс следующим образом выражается по этому вопросу: Die Mathematik ist die Königin der Wissenschaft, aber die Arithmetik ist die Königin der Mathematik (Математика — царица наук, но аритмология — царица математики).

Истины анализа отличаются общностью и универсальностью. Истины аритмологии носят на себе печать своеобразной индивидуальности, привлекают к себе своею таинственностью и поразительною красотою.

Этим только объясняется, почему иные мыслители ставили в связь с целыми числами различные вопросы мистической философии. Своим изяществом истины аритмологии пробуждают в ученом чувство научной красоты, удовлетворяющее его независимо от того, имеют или не имеют они приложения к непосредственному объяснению явлений жизни и природы.

Кроме анализа и аритмологии, в область чистой математики входят геометрия и теория вероятностей. В геометрии рассматриваемое количество есть *протяжение*. Теория вероятностей есть наука о случайных явлениях. В ней рассматриваемое количество есть вероятность появления случайного события.

К геометрии вполне прилагаются методы анализа и аритмологии. В этом смысле она может быть названа прикладною математическою наукою. В ней, однако, являются также и самостоятельные методы. Они вытекают из того обстоятельства, что протяжение подлежит нашему чувственному созерцанию. Это обстоятельство придает геометрическим истинам, кроме логической и доказательности, наглядность и созерцательную убедительность. Это сочетание логической доказательности и созерцательной убедительности сообщает особую прелесть истинам геометрии. В теории вероятностей не встречается самостоятельность математических методов. Анализ, аритмология, геометрия и теория вероятностей дают все элементы для выработки коренных основ научно-философского миросозерцания.

Их истины и методы вполне прилагаются для объяснении явлений мира. Свойствами их содержания определяется и сущность наших воззрений на природу.

Весьма важно проследить в настоящее время влияние этих частей математики на научно-философское миросозерцание. В научных объяснениях явлений природы ученые более всего пользовались геометрией и анализом. Геометрия по преимуществу была научным орудием древнего, а анализ — нового мира.

Так, период древней астрономии можно назвать *геометрическим*. В новом периоде астрономия сложилась под влиянием механических понятий. Математическим орудием астрономии был анализ бесконечно малых. Этот период астрономии можно назвать *аналитическим*. Дифференциальное и интегральное исчисления двинули вперед механику и астрономию; поэтому этот период астрономии можно также назвать *механическим*.

Под влиянием анализа совершенно преобразовался наш взгляд на устройство Вселенной. При помощи анализа астрономия приняла вполне научную форму, а рациональная механика сложилась в стройное, законченное учение. Приложение анализа делается часто необходимым и единственным средством поставить данную научную гипотезу на прочных основаниях опыта и наблюдения.

Вслед за механикой и небесной механикой физика вступила в такой период развития, в котором она сделалась математической наукой. Физические науки пережили те же фазы исторического развития, какие пережила астрономия. В них за эпохою смутных построений последовал период, когда сказалась потребность в наблюдении и опыте. В этом периоде обыкновенно являются в науке первоначальные обобщения, распределяются явления по родам и группам. При дальнейшем развитии точного знания эти наблюдения сопровождаются возможно точными числовыми показаниями. Из этих числовых фактов слагаются первоначальные эмпирические числовые законы, которые потом должны вытекать как первоначальное следствие общих научных положений, выработанных самым строгим индуктивным процессом.

Законы сохранения вещества и энергии суть те общие положения, которые выработали физика и химия. В настоящее время математический анализ находит в физике самые разнообразные и обширные применения. Математическая физика достигла высокой степени совершенства. Вообще, можно с большою вероятностью утверждать, что развитие физической науки определяется объемом той области, в которой применяется математический анализ. В процессе последовательного развития физических наук мы невольно замечаем как бы постепенное восхождение их по точности и совершенству. Только таким образом мы можем объяснить, почему химия стремится стать на чисто физическую, а физика на чисто механическую почву. Вот почему многие полагают, что в будущем все процессы внешней природы объяснятся из механических законов равновесия и движения и сделаются предметом изысканий, сопровождаемых в своем дедуктивном ходе математическими операциями. Таким образом, наука о свойствах и взаимных отношениях величин является тем необходимым условием, которым определяется степень точности и строгости выводов физических наук, — тем единством, которое связывает их в одно стройное целое, тем могучим средством и орудием, к которому они прибегают в интересах его развития.

Обширное и многостороннее применение математического анализа к изучению явлений природы придает особый оттенок господствующему в настоящее время научно-философскому миросозерцанию. Этот оттенок зависит от самого характера математического анализа, от свойства тех непрерывных функций, при помощи которых изучаются и формулируются законы природы. В них мы должны искать ответ на вопрос о коренных основах установившегося научно-философского миросозерцания.

Для математического объяснения явлений природы применяются главным образом непрерывные, аналитические функции. Вот почему можно современное научное миросозерцание по всей справедливости назвать *аналитическим миросозерцанием.*

Аналитические функции обладают *непрерывностью.* Непрерывность дает нам возможность изучить эти функции во всех их элементарных проявлениях. При изучении явлений природы мы руководимся этим основным свойством аналитических функций. Мы допускаем, что явления природы изменяются непрерывно. Кроме того, мы имеем в виду при изучении этих явлений понять их во всех элементарных их обнаружениях. Наконец, мы желаем знать, как сложные явления природы образуются из явлений элементарных. Дифференциальное и интегральное исчисления предоставляют возможность не только дать математическое выражение этим вопросам, но и решить точно эти вопросы, как скоро закон явления выражен аналитическою функцией. Аналитические функции, определяющие законы природы, бывают по преимуществу функциями однозначными. Это соответствует нашему предположению, что данному

закону при данных обстоятельствах соответствует в природе только одно определенное явление.

Наконец, при выражении законов природы однозначными аналитическими функциями мы получаем возможность обрисовать явление для всех моментов не только прошлого, но и будущего времени.

Таким образом, непрерывные и однозначные аналитические функции и применение математического анализа к ним дают возможность усмотреть в явлениях природы и в законах, ими управляющих, следующие основные свойства: 1) непрерывность явлений, 2) постоянство и неизменность этих законов, 3) возможность понять и оценить явление в его элементарных обнаружениях, 4) возможность складывать элементарные явления в одно целое, и, наконец, 5) возможность точно и определенно обрисовать явление для всех прошлых и предсказать для всех будущих моментов времени.

Этими особенностями характеризуются все требования современной науки. Ими определяется сущность современного научно-философского миросозерцания. Они вполне исчерпываются особенностями непрерывных и однозначных аналитических функций и свойствами математического анализа.

Поразительные успехи современной науки зависели от удачного применения математического анализа к изучению основных явлений природы. Эти успехи оправдали надежды, возлагаемые мыслителями на математику.

При помощи математического анализа человеку стали ясны многие скрытые пружины в устройстве Вселенной. Развитие астрономии, небесной механики и связанных с ними практических вопросов геодезии, географии и мореплавания изменили весь строй современного общества. Развитие механики и математической физики, сопровождаемое целым рядом блестящих приложений, еще более подняло веру человека в то, что аналитическое миросозерцание есть основное и наиболее правильное, что в его дальнейшей разработке лежит сущность будущих успехов человеческого знания.

Современные взгляды на природу под влиянием анализа отличаются общностью и универсальностью.

Идея о непрерывности явлений природы стала проникать в биологию, психологию и социологию. Учение Ламарка и Дарвина суть не что иное, как попытки применить к биологии те воззрения на непрерывную изменяемость явлений, которые господствуют в геометрии, механике и физике.

В биологии пришли к убеждению, что конечный результат биологических явлений есть простое следствие бесконечно малых изменений, замечаемых нами в явлениях жизни животных и растений.

Наконец, в социологии тоже стало преобладать воззрение, что изменение в ходе общественных явлений складывается под влиянием непрерывных изменений в быте, нравах, обычаях, привычках и убеждениях социальных единиц.

Все более и более укрепляется идея, что социальный рост совершается путем медленного и непрерывного прогресса всех элементов общества. В современных исторических воззрениях эволюционные теории берут перевес над теориями революционными. Наука стала брать верх над доктриною. Доктринерство стало мало-помалу уступать место истинному знанию. Изменился самый взгляд на прогресс. С идеей стала соединяться мысль о непрерывном и постепенном улучшении. Стали сознавать, что это улучшение совершается не общественными скачками, а последовательным и постоянным усовершенствованием всех общественных элементов. Вот благие последствия современного аналитического научно-философского миросозерцания. Разра-

ботка и расширение аналитического миросозерцания весьма желательны для дальнейших успехов человечества.

Человеческий ум, однако, не ограничивается только кругом вполне разъясненных истин. Он всегда забегает вперед. Он старается приложить выработанное миросозерцание даже к тем фактам, которые не получили еще полного научного освещения. Под влиянием аналитического мировоззрения стало ясно, что некоторые законы природы неизменны и постоянны, что некоторые явления совершаются в таком порядке, что можно обрисовать их ход в прошлом и будущем. Смиренномудрие не есть, однако, удел всех мыслителей. Некоторые философы стали смело предполагать, что аналитическая точка зрения приложима к объяснению всех явлений. Они стали скрыто допускать, что все мировые события подчиняются определенным и непреложным аналитическим законам. Они стали уверять, что если бы мы знали эти законы, то все явления можно было бы предсказать с такою же точностью, с какою предсказываются солнечные затмения и движения планет. Такое скрытое допущение вырабатывалось под влиянием того обстоятельства, что у современного ученого сложились привычки к аналитическому миросозерцанию.

Под влиянием аналитического взгляда на природу все чаще и чаще стала в среду ученых проникать идея, что в ходе мировых явлений имеет значение одна причинность и не играет никакой роли целесообразность. В среде философов все чаще и чаще стали слышаться голоса, утверждающие с уверенностью, что природа равнодушна к целям человека, что она не знает ни добра, ни зла. Добро и зло, красота, справедливость и свобода, говорили они, суть иллюзии, созданные воображением человека. В научных взглядах некоторых философов стало преобладать чувство фатальности, роковой необходимости. Рок, судьба древнего мира, обрисовывается в этих воззрениях. Человек с его свободою, идеальными целями и возвышенными стремлениями вовлекается в общий водоворот роковой необходимости. По их понятиям, судьба по непреложным и неизменным законам непререкаемо господствует над миром. Такой взгляд приводит к полному детерминизму. Такую точку зрения иные стали называть научною. Они гордились тем, что последовательно держатся ее, наперекор самым очевидным фактам и естественным чувствам человека.

Вот как в поэтической форме выражено это аналитическое миросозерцание в одном стихотворении:

Природа говорит: «Пускай ты царь творенья —
Кто дал тебе, скажи, венец твой золотой?
Ужель ты возмечтал, в безумном ослепленьи,
Что я раба твоя, а ты властитель мой?
Частицу тайн моих тебе постичь дала я,
И ты возмнил, пигмей, что всю меня познал?
Что дерзко заглянул в мое святых святая
И свой там начертал закон и идеал?
Глупец! Я захочу — и, пораженный страхом,
Покорней станешь ты моих смирнейших псов,
Я землю потрясу — и разлетится прахом
Величие твоих гигантов городов!
Я вышлю грозный мор с его сестрой войною,
Цветущие поля я превращу в пески,
Я разолью моря, одену солнце мглою —

И взвоешь ты, как зверь, от боли и тоски.
Поверь, мне дела нет ни до твоих стремлений,
Ни до твоих надежд. Я знаю лишь числа
Безжалостный закон. Ни мук, ни наслаждений,
Ни блага, ни добра нет для меня, ни зла.
В победном шествии к неведомой святыне
Не знаю цели я, начала иль конца,
Рождаю и топчу без гнева и гордыни
Слона и червяка, глупца и мудреца.
Живи ж, как все живет! Минутою волною
Плесни — и пропади в пучинах вековых,
И не дерзай вставать на буйный спор со мною,
Предвечной матерью всех мертвых и живых!
Так в вихре, в молниях, в грозе стихий природа
Гремит, как легион нездешних голосов.

Неудивительно, что такой взгляд на ход мировых явлений стал встречать горячий отпор в среде многих мыслителей.

В таком взгляде многие стали усматривать опасность с этической и эстетической точки зрения. Таким образом, произошли недоразумения между наиболее распространенным научно-философским миросозерцанием и естественными и законными стремлениями человека. Как же устранить это недоразумение?

Для этого, проникаясь духом смиренномудрия, следует только посмотреть на мировые явления с более глубокой научной точки зрения. Научно-философское миросозерцание тесно примыкает к математике. Математическое толкование мировых явлений составляет существенную принадлежность современной науки. Однако из всех отделов математики к объяснению явлений мира прилагался до сих пор только математический анализ. Аналитическое же объяснение мировых явлений при помощи одних непрерывных аналитических функций недостаточно. Кроме анализа в математике существует аритмология, кроме непрерывных функций — прерывные.

Присматриваясь к явлениям природы, мы скоро подмечаем такие факты, которые не могут быть объяснены с точки зрения одной непрерывности. Так, например, рассматривая таблицу простых тел, мы видим, что числа, их характеризующие, не подчиняются закону непрерывности. Нет простых тел всякой плотности. Каждое простое тело есть самостоятельный химический индивидуум. Рассматривая сложные, химические тела мы также обнаруживаем, что они образуются из элементов, вступающих в химические соединения только в определенных пропорциях. Непрерывность неприменима к объяснению всех химических явлений. В химии часто прилагаются аритмологические законы. Они являются при определении числа различных соединений одинакового состава. Каждое сложное химическое соединение есть отдельный, самостоятельный индивидуум. Атомистические теории химии ясно указывают на индивидуальные особенности в строении вещества. Эти особенности оказываются в кристаллическом строении минералов. Они не могут быть объяснены одною непрерывностью. Из акустики мы знаем, что только определенное сочетание звуков производит эстетическое впечатление. Музыкальное чередование звуков имеет вполне аритмологический характер.

В биологии клеточное строение органических тел указывает на важную роль биологических индивидуумов в явлениях жизни. Явления сознания также представляют много сторон, не подчиняющихся аналитическому взгляду на природу.

В социологии человек есть самостоятельный социальный элемент, и непрерывность неприменима к объяснению многих общественных явлений. Одним словом, существует много случаев, в которых обнаруживается прерывность в ходе и в самом развитии общественных событий.

Прерывность всегда обнаруживается там, где появляется самостоятельная индивидуальность. Прерывность подмечается также и там, где на сцену выступают вопросы о целесообразности, где появляются эстетические и *этические* задачи.

Таким образом, непрерывность — только часть мировых событий. С непрерывностью непосредственно связаны аналитические функции. Они приложимы к объяснению только простейших случаев жизни и природы. Однако аналитическое миросозерцание недостаточно. Оно не объясняет всех явлений природы.

С вопросами аритмологии часто связаны самые дорогие, самые возвышенные интересы человека. Философ не может отказаться от них во имя одностороннего аналитического мировоззрения. Целесообразность и гармония не могут быть выброшены за борт из истинного научно-философского миросозерцания. При изучении явлений природы следует также с ними считаться. Аритмологическое миросозерцание указывает, что целесообразность также играет роль в мировых явлениях. Оно приводит нас к убеждению, что добро и зло, красота, справедливость и свобода не суть только иллюзии, созданные воображением человека. Оно убеждает нас, что корни их лежат в самой сущности вещей, в самой природе мировых явлений, что они имеют не фиктивную, а реальную подкладку. Аритмологическое миросозерцание не принуждает нас понимать течение событий только в их роковой и необходимой последовательности. Оно освобождает нас от фатализма.

В общей экономии наших знаний и наших чувств оно имеет существенное значение и законное право на существование. Оно не противоречит математическому толкованию явлений природы. Аритмологический взгляд пополняет миросозерцание аналитическое. Каждое из них объясняет соответствующие явления или соответствующие стороны в явлениях. Два воззрения, аналитическое и аритмологическое, не противоречат друг другу, а составляют вместе только две стороны одного и того же математического толкования явлений природы.

Истинное научно-философское миросозерцание не есть только миросозерцание аналитическое, математическое, то есть вместе аналитическое и аритмологическое.

В математическом миросозерцании изменяется и пополняется самый взгляд на прогресс и роль человека в ходе мировых событий.

Прогресс не есть только одно улучшение окружающей среды. Он неразрывно связан с улучшением самой природы, с усовершенствованием его понимания, его чувств и воли. В нем играют важную роль этический и эстетический элементы. Природа не есть только механизм, а организм, в котором действуют с напряжением всех сил самостоятельные и самодеятельные индивидуумы. Рядом с универсализмом индивидуализм имеет полное право на существование. Универсализм и индивидуализм не исключают, а дополняют друг друга. В мировом порядке всеобщей эволюции между ними должны иметь место не противоположение, а гармония.

В бессознательном и сознательном стремлении человека отыскать эту гармонию мы должны искать тайну, объясняющую многие явления душевной жизни человека и исторической жизни человечества. Человек не есть только пассивное существо, не есть зеркало, только отражающее явления окружающей природы. Он есть активный и творческий деятель, необходимое самостоятельное орудие в процессе всеобщего усовершенствования природы и жизни. Как объяснить, что до сих

пор в научно-философском миросозерцании преобладал аналитический взгляд на природу?

Это зависело от многих причин. С одной стороны, только в последнее время стала выдвигаться аритмология, как самостоятельная ветвь математики. С другой — блестящие приложения математического анализа к объяснению простейших явлений мира приучили ученых к мысли, что анализ есть единственное орудие математического исследования. Эти привычки так глубоко вкоренились в общее сознание, что заслонили собою все другие математические приемы. Конечно, простейшие законы природы выражаются аналитическими функциями, и непрерывность действительно есть присущее и основное свойство явлений, связанных с этими законами. Мы не имеем, однако, права распространять область непрерывности на все явления природы. Для этого у нас нет ни логических, ни фактических оснований.

До сих пор полагали, что на каждый научный вопрос должен существовать только один определенный ответ, и не допускали случаев, когда могло быть несколько решений. Между тем в аритмологии встречаются особые функции, обратные прерывным.

Их можно назвать функциями произвольных величин. Они обладают свойством иметь бесчисленное множество значений для одного и того же значения независимого переменного.

Эти функции встречаются в природе. Можно привести примеры, где имеет место их приложение.

Известно, что по закону Вебера существует соотношение между ощущением и впечатлением, выражаемое логарифмическою функциею. Однако при этом обнаруживается следующая особенность. Впечатление может иногда изменяться в известных пределах, тогда как ощущение остается постоянным. Таким образом, ощущение есть прерывная функция впечатления. И, обратно, впечатление, рассматриваемое как функция данного ощущения, есть произвольная величина, способная получить всякое значение в определенных пределах изменения. Такая зависимость ведет к целому ряду замечательных психологических результатов. Она расширяет наши взгляды на природу и на человека. Согласно этим законам, данному впечатлению всегда соответствует в данном индивидууме определенное ощущение, но данному ощущению может соответствовать много впечатлений.

Ввиду этого закона, как скоро мы пожелаем по нашим ощущениям сделать те или другие выводы о соответствующих впечатлениях, мы не в состоянии ручаться за точность и полную определенность заключения. Таким образом, по самой сущности нашей конечной организации, мы должны устранить преобладающее господство роковой необходимости в области наших чувств и наших поступков.

Только продолжительное воспитание может несколько суживать границы неопределенности в наших суждениях и в наших действиях. Самая необходимость самовоспитания уже изгоняет фатализм из наших теоретических взглядов на человека и его природу. Некоторая доля случайности, появляющаяся в наших действиях, вносит элемент случайности в самую природу.

Таким образом, случайность выступает на сцену как присущее свойство некоторых мировых явлений. В мире господствует не одна достоверность. В нем имеет силу также и невероятность.

Учение о случайных явлениях, или теория вероятностей, является существованию математическою наукою в общей системе знаний. Философу нужно считаться с вероятностью так же, как и с достоверностью.

Теория вероятностей должна давать ответы там, где неприложимы анализ и аритмология и где неизвестен закон явления.

Она выступает большею частию в сфере очень сложных событий. К области их должны, бесспорно, быть отнесены многие общественные явления. Теория вероятностей приложима ко многим социальным явлениям. Закон больших чисел показывает, что влияние случайных причин, нарушающих правильный ход явлений, может быть ослаблено большим числом наблюдений.

На основании этого закона наши заключения о случайных явлениях могут иметь некоторую силу, несмотря на то, что нам неизвестны законы их причинной связи с другими явлениями.

К каким же соображениям мы должны прийти по вопросу об отношении математики к научно-философскому миросозерцанию?

Сущность истинного научно-философского миросозерцания вытекает из применения математики в ее *полном объеме* к изучению явлений природы. Там, где явления характеризуются непрерывностью в своих изменениях, применим математический анализ и вполне приложимо аналитическое понимание этих явлений. В этих случаях явления, развиваясь по неизменным и постоянным законам, допускают возможность обрисовать их с полною определенностью в целом и в их элементарных обнаружениях. Можно сделать ясным самый ход таких явлений для всех моментов времени. Такие явления можно предсказать. Они совершаются как бы роковой необходимостью.

Кроме явлений, подчиняющихся в своем развитии законам непрерывности, существуют в природе более сложные явления, не подчиняющиеся этим законам. Там иногда приложима теория прерывных функций.

Аритмологическая точка зрения дополняет аналитическое мировоззрение. Точки зрения аналитическая и аритмологическая в своей совокупности составляют вместе одно математическое Понимание явлений. Наконец, там, где явления не подчиняются правильным законам, приложимо учение о случайности. Из совокупного применения всех этих отделов математики образуется истинное научно-философское миросозерцание.

При объяснении мировых явлений можно держаться различных точек зрения. Так называемое позитивное миросозерцание стремится ответить только на вопрос: «Как совершаются эти явления?» Господствующее аналитическое миросозерцание пытается отвечать на вопросы: «Как и почему?» ...Истинное научно-философское миросозерцание стремится к тому, чтобы по мере сил ответить не только на вопросы «как и почему?», но и на вопросы «к чему и зачем?». Это миросозерцание не вносит разлада между нашим пониманием и нашими чувствами. Оно не приводит к столкновению явлений целесообразности с явлениями причинности. Оно пытается привести наши идеи и наши идеалы к гармоническому единству.

Лейбниц, основатель исчисления бесконечно малых, первый сформулировал идею о прогрессе как идею о постепенном усовершенствовании общества. Он, положив прочные основы для развития математического анализа, значительно содействовал укреплению аналитического миросозерцания. Он сам считал себя творцом начала непрерывности. Он же сознавал и недостаточность его для объяснения всех мировых явлений. Его монадология имела в виду дополнить аналитическое миросозерцание и дать философский отпор наклонности к рационализму и универсализму некоторых философов. В ней он показал, какое значение имеют неделимые и самостоятельные индивидуальности в мировом порядке. В том сказалось глубокое философское чутье великого математика.

Я не касался вообще философской стороны вопроса. Логика, психология, история, философия во многих случаях еще убедительнее подтверждают наши соображения.

Мы видели, что в области чистой математики непрерывность и прерывность суть два понятия, несводимые одно к другому. Они представляют пример математической антиномии. Полное понимание научных математических фактов возможно только при условии, чтобы два этих способа изменения величин в равной мере были принимаемы во внимание. При правильной оценке и научной классификации фактов чистой математики должны между ними устанавливаться не противоречия, а гармония.

Точно так же из тех областей знания, которые обнимают собою логика, психология, история философии и социология, мы убеждаемся, что универсальное и индивидуальное, абстрактное и конкретное, личное и общественное, интеллектуальное художественное взаимно дополняют друг друга.

Так, мы уясняем себе, что причинность и целесообразность, необходимость и случайность, анализ и синтез, самоутверждение и самоотрицание могут и должны находиться в полном соответствии друг с другом. Эти понятия не должны исключать и подавлять друг друга. Жизнь заключается в постоянном стремлении дать законный исход различным и, по-видимому, противоположным влечениям. В той антиномии, которая вносится этими понятиями, кроется тот жизненный пульс, которым проникнуто все, что мыслит, страдает и любит. В обсуждении и оценке мировых фактов мы должны считаться с ними, приводить их к единству и гармонии.

Я не касался подробно вопроса с этой точки зрения только потому, что это выходило за пределы моей задачи. Я хотел только выяснить, что, оставаясь на одной объективной и научной почве, можно прийти к более глубоким, взглядам на жизнь и природу. Я хотел оправдать истинную науку от нареканий. Я желал показать, что истины, выдвигаемые точными науками, не отрицают, а утверждают на прочных основах наши идеальные стремления к единству и гармонии.

Вот почему мы на вполне объективной почве можем примкнуть ко второй половине того же стихотворения, где, давая отпор одностороннему аналитическому миросозерцанию, подчиняющему природу законам фатальной необходимости, человек, отвечая безжалостной природе, под влиянием более глубокого понимания мировых явлений характеризует свое назначение в следующих поэтических словах:

Но с поднятым челом и с возгласом: свобода! —
В обетованный край своих лазурных снов,
Сквозь бурю, ливень, мрак, к долине тихой рая,
Шатаясь, падая под ношей крестных мук,
Вперед идет титан, на миг не выпуская
Хоругви правды и добра из мощных рук.
И гордо говорит: Кто б этот пыл священный
Мне в душу ни вдохнул, карая иль любя,
Игра бездушных сил, иль Разум сокровенный,
Вновь погасить его нет власти у тебя!
Мертва ты и слепа в своей красе суровой,
А я согрет огнем бессмертного ума.
Из книги бытия, заколдователь новый,

Я вычеркну порок, скажу: погибни, тьма!
Скажу: зажгись, рассвет! Взойди эдем в пустыне,
Где след я оставлял тяжелого труда!
И будешь ты сама служить моей святыне,
Иль я с лица земли исчезну навсегда...

Печатается по изданию:

Философская и социологическая мысль. Киев. 1989. № 5. С. 85–93.

Александр Потебня

ПСИХОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО И ПРОЗАИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

I

Мы можем заметить, что человек стремится, во-первых, к познанию природы, а во-вторых, к пользованию ею путем приобретенных знаний. Отсюда вытекают два ряда наук: 1) ряд наук чистых и 2) ряд наук прикладных. Место последних определяется частью практическими потребностями, частью положением тех чистых наук, к которым они примыкают. Успехи человеческого развития зависят от того, что чистые науки, чуждые каких-либо утилитарных целей, способны сами по себе удовлетворить человека, доставить ему такое удовольствие, какое, например, доставляют искусство, религия, философия, но что в то же время нет знания, которое рано или поздно не принесло бы прямой ощутительной пользы.

Природа заключает в себе 1) человека и 2) все то, что нечеловек, следовательно, окружающее человека, внешнее по отношению к нему. Отсюда разделение всех наук на два разряда, из которых один имеет целью изучить человека, а другой — внешнюю природу. Такое разделение, конечно, приблизительно, так как части того и другого отдела так тесно связаны меж собой, что не представляется возможным провести резкую черту между ними.

Науки, относящиеся к двум разным категориям, имеют точки соприкосновения. Останавливаясь на науках так называемых гуманитарных, мы замечаем, что, будет ли человек наблюдать за своею личною жизнью или за жизнью своего народа, племени, — во всяком случае настоящее недоступно наблюдению; его возможно изучать лишь тогда, когда оно отодвинется в прошедшее, станет, так сказать, фактом. Таким образом, все науки о человеке сводятся к изучению прошедшего — стало быть, к тому, что называется историей, будь это история языка, искусства, науки, быта, права, — все равно. Возьмем, например, психологию. Нетрудно заметить, что, в сущности, эта наука — история душевных явлений, процессов в пределах жизни личной или народной. То же самое нужно заметить и о языкознании. Здесь всякое правило имеет свое объяснение только в прошедшем, ибо изучать слово в процессе его «творения» — невозможно; можно лишь тогда, когда оно отольется в окончательную форму, станет застывшим.

Положение языкознания в ряду гуманитарных наук выясняется следующими соображениями. Мы не знаем человека до языка. Язык предшествует всем остальным специально-человеческим деятельностям. Под какими-нибудь развалинами ассиро-вавилонских городов, заключавшими в себе целые библиотеки из кирпичных дощечек с разнообразным содержанием, относящимся к истории, естествознанию, религии, содержащих, между прочим, религиозные сказания более древние, чем первые страницы Книги Бытия и, быть может, послужившие ей источником, — под такими развалинами находятся следы человека неизмеримо более древнего, остатки каменного периода, первобытные каменные орудия. Такие же орудия встречаются и в разных местностях Европы, Азии под такими толщами, на образование которых пошли десятки, сотни тысячелетий; а между тем, без сомнения, мы можем предположить, что те люди, которые отбивали кремни о кости, были людьми, говорящими членораздельно. Так, дикарь, который, например, осколком кремня начертил изображение северного оленя, должен был прежде назвать его, говорить о нем. Другими словами, мы верим в это, потому что никто не встретил еще до сих

пор рода существ, создающих орудия и не говорящих. Иначе это противоречило бы самым элементарным законам логики, языка.

Таким образом, язык есть «prius» («прежде», лат.); всякая последующая деятельность есть нечто уже более позднее, являясь вместе с тем и средством всякой последующей деятельности. Положим, что язык имеет такое же значение, как всякое механическое орудие, например, топор, пила, рубанок. Если посмотреть на гладко вытесанный стол, то можно сразу догадаться, что он выструган не топором, а рубанком. Стало быть, во всякой последующей деятельности должны быть видны следы употребляемого орудия. Но язык — не механическое орудие; он есть нечто большее, а следовательно, и значение его шире. Если языкознание стоит на высоте своего значения, то по отношению ко всем наукам о человеке оно должно, таким образом, быть наукою основною.

II

Постоянным признаком языка является членораздельный звук. Понятие языка исчерпывается известного рода сочетанием членораздельного звука и мысли. Звук, говоря иносказательно, может быть назван покровом, телом, формою; связанная с ним мысль — также говоря иносказательно — покрываемым, душою, содержанием. Это сравнение, при всей своей неточности, может, однако, служить исходною точкою для другого заключения. Животный покров — кожа может быть содрана с тела, но независимо от тела не существует. Членораздельный звук может быть искусственно отделен от мысли, когда человек хочет использовать его для исследования, но в природе, как и кожа, существует лишь как форма мысли, нераздельно связанная с нею.

Но и та доля мысли, которая связана с членораздельным звуком, без него существовать не может. Правда, не вся мысль, доступная человеку, выражается или может выражаться словом. Есть целые области человеческой мысли, стоящие вне языка или выше его, — как замысел, план, идея художника или ремесленника, которые могут быть выражены только известным сочетанием форм, цветов, звуков.

Но и эта последняя область, не выражающаяся в языке, подготовляется им. Так, известные школы живописи находятся в прямой зависимости от литературных направлений, как и сама литература подготовляется языком. Определить ту долю мысли, которая без членораздельного звука невозможна, а также определить ее влияние на другие стороны человеческой деятельности составляет широкую задачу языкознания. Такая задача языкознания существовала бы и в том случае, если бы все человечество говорило одним языком: и в этом случае языкознание оставалось бы наукою о формах, принимаемых мыслью до проявления ее в ремесле, искусстве, науке, и обратно — о влиянии этих проявлений на самую мысль.

Если животное покрыто шерстью, а птица перьями, то уже по этому одному мы можем судить о различии их внутреннего строения. Очевидно, что в различных языках звуки различны, но сравнительно недавно, со второй половины XIX века дознано, хотя вряд ли сделалось популярною истиною, то, что действительно звуковое различие свидетельствует о различном строении языков и что это строение в разных языках земного шара бывает до такой степени различно, что мы, зная только языки, ближайшим образом нас окружающие, не можем составить себе никакого понятия о приемах проявления мысли в других языках.

Научное языкознание требует по меньшей мере знания родного языка и, насколько возможно, — чужих. В данном случае его можно сравнить с элементарным

преподаванием отечественного языка, которое предполагает в ученике уменье говорить на родном языке и стремится не только к дальнейшему развитию этого умения (цель практическая), но и к тому, чтобы довести до сознания ученика тот путь, по которому принуждена направляться его мысль именно в силу того, что он говорит и думает на отечественном языке. Когда мы говорим, что слово «стол» означает вещь, а «стоит» — действие, этим мы указываем на то, что, по свойству нашего языка, каждая наша мысль распределяется по этим категориям вещи, действия, признака и проч., и как бы кто ни старался направить мысль не по этой колее, она принуждена идти по ней. Эта черта языка — национальная, и если у немцев и других западных народов встречаются такие же или соответствующие категории, то это потому, что немцы и русские — ближайшие родичи; стоит же взять, например, татар или финнов, и увидим, что мысль у них идет иным путем. Из сказанного мы можем вывести заключение о роли языкознания в ряду других наук о человеке. По отношению к ним — языкознание есть наука основная, рассматривающая, исследующая тот фундамент, на котором построятся высшие процессы мысли, как научного характера, так и художественного.

Говорить о пользе языкознания излишне, ибо эта польза исчерпывается тем, что знание чужого языка открывает нам «тайники» чужой души, ее мелкие изгибы. Гораздо труднее говорить о практической, осязаемой пользе, потому что языкознание — наука новая, молодая и, стало быть, результаты ее не успели накопиться в таком количестве, чтобы их польза, воздействие бросались в глаза всем и каждому. Правда, мы могли бы ответить обычной истиной, что языкознанием следует заниматься не ради какой-то практической пользы, а для того, чтобы разъяснить многие вопросы высшего порядка, требующие от нас разъяснения. Так, некоторые открытия, сделанные греками в области астрономии и многие века не находившие себе практического применения, лишь в позднейшее время послужили тем благодатным материалом, на котором стали строиться законы, управляющие Вселенной, и очевидная польза их, конечно, никем не оспаривается.

Самая главная заслуга языкознания — это участие в образовании понятия о человечестве, и самым крупным вкладом, сделанным современным языкознанием, было, бесспорно, то, что никогда еще понятие о человечестве не было столь ясно, определенно и широко, как теперь, и никогда еще не было состояние мысли до такой степени противоположно тому взгляду, который выразился, например, в слове βάρβαρος («чужой», др.-греч.). Что же касается до того, какие практические выводы можно сделать из понятия о человечестве как совокупности собирательных единиц, в которой все члены нужны, в которой нет ничего лишнего, то об этом излишне и говорить: они могут быть очень обширны и будут носить характер нравственный, между прочим, ощутительно отразятся на всем миросозерцании человека. Ибо, хотя в настоящее время мы с уверенностью можем сказать, что первенство народов индоевропейского племени среди других племен Земли, составляющее факт несомненный, основано на превосходстве строения языков этого племени и что причина этого первенства не может быть выяснена без должного исследования свойств их языков; хотя и необходимо признать, что ребенок, говорящий на одном из индоевропейских языков, уже в силу этого одного является философом в сравнении с взрослым и умным человеком другого племени. Но мы должны признать и то, что язык самого грубого человека из племени, не дошедшего до искусства ковать железо, все-таки представляет строение в высокой степени совершенное и вполне человеческое. Ход исторического движения человечества дает мысль о единстве человечества. Греки и евреи, например, ее не име-

ли и потому применяли правила нравственности только в среде своей национальности. Эта мысль о единстве человечества не дается ни физиологией, ни анатомией, ни какой другой наукой в такой степени, как языкознанием, как тем фактом, что каждый человек думает, как и я, участвует в строении системы языков, как и я, стремится к одной и той же великой цели познания. Варваров и не-варваров нет, как нет для ботаника сорных трав и полезных растений.

Другая сторона занимающего нас вопроса — более тонкая и более трудная. Дело в том, что, как было сказано выше, есть известная доля мысли, невозможная без языка; язык есть орудие, вырабатывающее эту долю мысли и кладущее на нее свой отпечаток. Но разложение, анализ мысли именно в том и состоит, чтобы каждый раз, как она проявляется в речи, вычитать, отделять из нее то, что внесено в нее этим ее орудием. Если признать, что <это> действительно так, то необходимо согласиться, что такого вычитания, то есть отделения из сложного акта мысли той ее части, которая внесена языком, и нельзя сделать без языка. Может, пожалуй, показаться странным, что существуют такие люди, которые отождествляют все содержание мысли со словом. На самом деле есть период, когда человек не только не отделяет слова от мысли, но даже не отделяет слова от вещи; отсюда происходит старинное верование, дожившее до настоящего времени и состоящее в том, что одно произнесение известного слова само по себе может произвести то явление, с которым оно связано. Вера в объективное существование слова была чрезвычайно распространена, и влияние этой веры, этого мифа на жизнь было огромно. Таким образом, практическое значение теоретического языкознания должно состоять в том, чтобы сообщить человеку убеждение в субъективном содержании слова и уменье выделить этот элемент из объективного сочетания мысли и слова.

Теперь следует сказать несколько слов об отношении языкознания к наукам других факультетов. Весьма распространено противоположение человека природе внешней. Уничтожить *совсем* это сопоставление невозможно, но ослабить противоположность между сопоставляемыми предметами необходимо. То же самое нужно сказать и о противопоставлении образовательной силы человеческого духа и образовательной силы природы, мира идеального и реального. По-видимому, некоторые явления настоящего времени уничтожают основание таких противопоставлений. Человек не противоположен природе как нечто ей чуждое, но вытекает из нее как один из результатов ее деятельности. До недавнего времени можно было говорить, что все человеческое имеет свою историю, между тем как природа, внешняя истории, не знает; но эта противоположность с точки зрения нашего времени является ошибочною, и старое название «Естественная история» получает новый и глубокий смысл. Благодаря открытиям позднейшего времени выработалось убеждение, что и в изучении внешней природы описание одновременных явлений есть лишь один из моментов, что эти описания слагаются в длинные ряды, а они в своем развитии составляют историю данного явления. И не только организм проходит в своем развитии известные ступени, но и мир неорганический также имеет свою историю. При противопоставлении образовательной силы человеческого духа образовательной силе внешней природы, очевидно, упускается одно важное обстоятельство. Наша познавательная сила, если применимо к ней выражение, заимствованное из мира материального, своим щупальцем не прикасается к предметам внешней природы непосредственно; по крайней мере очевидно, что и дикарь стоит лицом к лицу с той же самою природою, которую наблюдаем и мы, и нельзя сказать, чтобы он лишен был познавательных инстинктов, которые свойственны всем людям, а между тем он из этой природы извлекает не

положения науки, а нечто совсем другое (фетишей, на ступени более высокой — богов). Да, если поставим нынешнего неприготовленного человека перед явлениями природы, введем его в устроенный научно кабинет — зоологический, анатомический и проч. — и посмотрим, что он извлечет оттуда, то получим приблизительно такие же результаты, как и у дикаря, — или равнодушие, или бессмысленный страх и поклонение. Рабочий, который разбивает камни для устройства мостовой, и не подозревает того, что рассказывает этот камень геологу. Женщина, которая полет в огороде грядку, не имеет досуга, а главное, не имеет чего-то другого, что поважнее досуга, для того чтобы определить, какую роль играют выпалываемые ею растения в экономии природы. А каким образом достигает этого ученый? Здесь дело не в физиологической подготовке, которая, несомненно, существует в смысле наследственного накопления известных особенностей, наклонности к умозрению, а в том, что между познающим и познаваемым ложится предание, или приобретаемое случайно, или сообщаемое систематически. Знания, накопляемые таким образом, превращаются в нечто данное, готовое, на что не тратится энергия слова и мысли, но чем обусловливается экономия сил в научном творчестве и облегчается всякое движение мысли вперед. Стало быть, что такое изучение природы? Оно есть изучение произведений человеческого духа, так как оно выражается в непрерывном изменении взглядов человека на явления природы. А если так, то изучение природы (внешней) не противоположно изучению человека (хотя, конечно, отлично от него), равно как и история природы не противоположна истории человека. Из этого соображения следует, что если языкознание есть элементарная (основная) наука среди наук гуманитарных, потому что рассматривает элементарные (основные) формы мысли, то, так как нет противоположности между способами изучения природы и человека, следовательно, она элементарна и по отношению к наукам, занимающимся изучением явлений внешней природы. Даже и в наглядности нет различия между этими науками. Уже и в самом языкознании мы имеем предметом наблюдения звук, нечто материальное и потому до известной степени наглядное; но можно указать громадные отрасли произведений человеческого духа, представляющие большую наглядность: такова, например, история искусств. Как зоолог располагает внешними предметами, подлежащими его наблюдению; как археолог имеет в своем распоряжении остатки древности, орудия каменного века и проч., — так историк искусства имеет богатый запас художественных произведений. Стало быть, в некоторой области гуманитарных наук исчезает и та доля противоположности их наукам естественным, которая на первый взгляд кажется несомненною.

Еще одно замечание. В отделе наук о природе, то есть наук, относящихся к медицинскому и естественному факультетам, есть одна элементарная наука, которая в их сфере играет ту же роль, что языкознание в сфере наук гуманитарных. Это — математика. Главные категории математики — величина и форма — таковы, что их не обойдет никто, занимающийся изучением природы, а пожалуй, и изучающий явления человеческого духа. Должно, однако, заметить, что и по отношению к математике языкознание является более элементарною наукою. Дальнейшее развитие математики, начиная с самых низших ступеней, подготовляется тем, что дается человеку языком, и было бы совершенно напрасно учить арифметике такого дикаря, в языке которого (такие языки еще есть) нет числительного более четырех, да и те [числительные] таковы, что понятия об отвлеченном числе нет. В наших языках слово «один» сразу дает ребенку понятие об единице, не допуская понятия о какой-либо именованной единице. Но для кого слово «палец» означает вместе с тем и единицу, тот вечно будет колебаться в своем представлении между вещественным предметом и отвлеченным числом.

Математика как наука основная изучает основные категории, неизбежно применяемые при изучении внешней природы, но сама она наука не естественная.

Математическая подготовка есть дело, совершаемое языком; может быть, что даже и высшая математика нашего времени в лицах, занимающихся ею, продолжает находиться под влиянием языка. Кроме того, она изучает нечто такое, что в природу вносится при посредстве человека. Это не значит, чтобы мысль выжала все содержание математики из себя, как и паук ткет свою паутину не из себя, а перерабатывает в паутину полученный извне материал. Таким же самым образом математические категории суть продукты природы, переработанные человеческим духом. Из сказанного ясно, что между предметами знания, конечно, есть границы, но нет радикальной противоположности. О противоположности человека природе можно было говорить разве только тогда, когда, например, так или иначе действовали на мысль теории религиозные и иные, — теории дуализма (Бога и черта, духа и материи) и проч.

Итак, права математики аналогичны с правами языкознания, и поэтому практично с нее начинать элементарное обучение. При этом заметим, что элементарность той или другой науки не есть ее превосходство, но есть нечто вроде аристократизма в ряду других наук. Если языкознание и математика служат единственным входом в познание человека и природы, то нужно быть специалистом, чтобы на всю жизнь оставаться при этом входе. Всякий ход ведет дальше.

Еще один вопрос. Что такое практичность? Ведь математика в высокой степени теоретична — самая теоретичная из наук, а между тем и сама она, и сообщаемое сю развитие считаются необходимыми и практичными, потому что, куда ни ткнись, всюду заметно и важно ее влияние.

Обратимся к приемам исследований языка. Важное орудие в руках языковеда — фонетика. Языкознание идет от изучения чередования звуков; без фонетики никакое объяснение слова не было бы возможно; благодаря ей мы имеем возможность в девяти случаях из десяти сказать, что такое-то сочетание звуков есть предшествующее, а такое-то последующее.

При исследовании какого-нибудь слова приходится останавливаться на самых разнообразных явлениях. Это показывает, что язык — система, есть нечто упорядоченное, всякое явление его находится в связи с другими. Задача языкознания и состоит именно в уловлении этой связи, которая лишь в немногих случаях очевидна. Что язык есть действительно система, в этом мы можем убедиться непосредственно, на самих себе. В богатых языках, каковы русский, немецкий и др., в данное время исследователь находит 100–200 тысяч слов; но это есть лишь частица наличного капитала языка, так как при этом берется во внимание лишь одна какая-нибудь форма языка известного слова. Дознано, что Шекспир употреблял 13–15 тысяч слов; мы, которые в этом отношении не можем равняться с Шекспиром, имеем в своем распоряжении 500–1000 слов. Десятки, сотни тысяч слов нами никогда не были слышаны, тем не менее можно сказать, что эти никогда не слышанные слова нам наполовину понятны при знании употребляемых нами 500–1000 слов. Спрашивается, как же бы это было возможно, если бы мы не имели ключа к разумению незнакомых нам слов, если бы язык не был стройною системою, в которой есть определенный порядок и определенные законы?

III

Что такое слово? Всем известно, что язык без членораздельных звуков немыслим и что только в переносном смысле можно говорить о языке жестов, о языке пластических произведений и проч. Самый вопрос о том, что такое членораздельный звук, довольно сложен. С внутренней стороны мы различаем в слове значение, без

которого оно не есть слово. При этом отношение говорящего к употребляемым словам двояко. Когда ребенок впервые знакомится со звуками и значениями наших слов (NB *знакомится*, а не выдумывает своих слов, что также бывает и что весьма важно), то это отчасти происходит таким образом: мы указываем ребенку на вещь и говорим, что «это — дом, лес, на столе — соль, сыр» и проч. Дитя по нашим указаниям, но совершенно самостоятельно составляет себе образы и понятия. Если оно сложит нечто в своей памяти под ярлыком «соль», то это приобретено им самим, а мы в слове «соль» дали ему только рамку, которая будет сдерживать его личные наблюдения и совокуплять их в одно целое; мы же лишь не позволяем ему при этом сойти с пути, намеченного преданием, и назвать, например, соль — сыром и наоборот. Но мы и сами не самодеятельны, а находимся под давлением предания, и можно лишь улыбнуться, читая у Диккенса слова одной дамы, что если бы не было словаря доктора Джонсона, то мы бы и до сих пор называли кровать кочергою. Мы не сами выдумали, что *соль* значит одно, а *сыр* другое, и на вопрос, почему *соль* называется *солью*, не только не считаем нужным, но и не находим никакой возможности ответить. Единственное объяснение этого — «так говорят». Таким же самым образом мы относимся к значительной доле слов нашего языка. В этих случаях под давлением предания значение непосредственно и безотчетно примыкает к звуку, причем значение производится нами самостоятельно.

Но есть другой разряд слов, к которым мы относимся более деятельно. Стоит только употребить рассмотренные сейчас слова в переносном смысле, и основания такого действия скажутся. Эти основания будут ясны даже в том случае, когда мы сами не в состоянии дать себе в этом отчета. Когда мы говорим: в этом деле, в этом кругу мыслей *я дома;* здесь, в этом обществе *я* как *в лесу;* чем дальше *в лес*, тем больше дров; волка как ни корми, он все *в лес* глядит, — то, например, первым выражением мы хотим обозначить, что с известным кругом мыслей мы освоены, но самый круг мыслей, конечно, о жилье ничего не напоминает. Таким образом, производное значение *дома* отлично от первообразного его значения, и причина, почему я употребляю первое (то есть производное), заключается в том, что между обоими значениями я заметил нечто общее. Допустим, что слово «соль» для меня непонятно, то есть что я с этим словом связываю представление об известном цвете, вкусе, плотности и проч., но не могу сказать, почему весь этот комплекс признаков носит это, а не другое название; но когда я сказал «соль речи», то уже понимаю, что здесь произошло сравнение и что потому *соль* употреблено мною во втором значении, что раньше существовало в первом.

Равным образом в пословице «как волка ни корми, он все в лес глядит» — в *лес* значит *не собрание деревьев*, а нечто другое. Что же общего между новым значением и значением прежним? Быть может, иногда и трудно определить этот третий член сравнения, это tertium comparationis, но несомненно, что такой член всегда есть. Общим признаком между сравниваемыми предметами в данном выражении (в *лес*) служит движение *прочь, от дома, вон.*

Самое слово *вон* объясняется таким же образом: *вон* у нас наречие, сохраняющее значение винительного падежа (куда); *вне* есть явный местный падеж. Стало быть, здесь мы имеем дело с существительным, которого падежи до сих пор ясны. При этом существительном (*вънъ* в древнерусском языке) имеется старинное слово *изъвъна* в значении «наружная сторона». Поэтому можно с недоверием отнестись к сближениям этого слова, например, с санскритским *vina*, которое значит «без»; напротив, до того, что значит наше *вон*, мы доходим на основании иных соображений, а именно — на основании сравнения этого выражения с аналогичными ему в других языках. Так, в латинском находим весьма конкретное слово *foras*, по-русски *на двор*, по-сербски

на поле, на полю, и потому можно придать значение мнению проф. Ягича, которое в фонетическом отношении не встречает никаких препятствий, — что вънъ есть то же самое слово, которое в санскрите звучит *vana* и означает «лес». Таким образом, если примем в наших примерах слово *в лес* не в его прямом, а в переносном значении, то есть в значении, равном *вон,* — в ту сторону, противоположную всему домашнему, дружескому, симпатичному, то это значение в данном слове изображено или представлено одним признаком, взятым из первого (прямого) значения. Этот признак, связующий второе значение с первым, называется представлением, средством сравнения, менее точно,— образом, символом. Всякое удачное этимологическое исследование неясного слова, то есть всякая удачная попытка ответить на вопрос, почему мы, например, говорим: «В этом деле я дома», — непременно ведет к открытию представления, связующего значение этого слова с значением предшествующего. Предшествующее слово точно так же связано со своим предшествующим, это — опять со своим, — и так в недосягаемую глубину.

Представление есть признак, взятый из значения предшествующего слова и служащий знаком значения данного слова.

Таким образом, в словах вообще различаются два момента, два периода жизни: 1) когда слово состоит не менее как из трех элементов, то есть из внешней формы (единство звука), знака (представления) и значения; 2) когда представление исчезает и значение непосредственно примыкает к слову.

IV

Зачем человеку слово? Известно, что композиторы могут писать музыку, не играя и не напевая; есть игроки в шахматы, которые играют, не глядя на доску, и даже одновременно ведут несколько партий; но, конечно, помимо особенной способности к тому и другому, в этом случае нужно предположить и продолжительное упражнение: первоначально, чтобы играть в шахматы, нужно иметь перед собою доску, и чтобы сочинить музыкальный мотив, нужно напевать его. Таким же самым образом для сознательной деятельности мысли нужно иметь перед собой эту мысль как внешний предмет, другими словами — объективировать ее, и тем более это нужно, чем слабее мыслительная сила или, что то же, чем сложнее самая работа мысли. Поэтому можно считать вероятным то наблюдение, что чем первобытное человек, тем менее возможно для него беззвучное мышление; да и мы сами, если постараемся уловить себя, остановить бессознательное течение нашей мысли, также заметим, что, думая сознательно, а не образами (как во сне), не мечтая, мы в то же время и говорим, хотя и беззвучно.

Итак, слово для самого говорящего есть, средство объективировать свою мысль. Это не значит, чтобы слово было средством выражать уже готовую мысль, ибо если бы мысль уже раз была готова, то зачем ее объективировать. Мы бы уже тогда сразу стояли на ступени того шахматиста который играет, не глядя на доску. Нет, слово есть средство преобразовывать впечатление для создания новой мысли. Между преобразованием и созданием нет противоречия: ведь творчество природы есть не более как преобразование, и всякое человеческое творчество есть также видоизменение уже существующих элементов. Так как мысль, очевидно, возникает в самом мыслящем лице, хотя и не без влияния на нее других лиц, то, стало быть, слово и вообще язык нужны прежде всего для самого говорящего. Это положение казалось бы очень простым, но на самом деле только в XIX столетии оно выражено ясно В. Гумбольдтом и до сих пор не может считаться популярным, так как есть ученые, которые не видят прямых последствий этой мысли.

Как же служит слово для преобразования, так сказать, до-словесных элементов мысли? Чтобы ответить на этот вопрос, мы не можем возвращаться к дословесному периоду мысли и говорить о безусловном начале языка, — о том, как человек превратился из неговорящего в говорящего. История, как бы широко ее ни понимали, уже застает человека говорящим. В ребенке период речи почти незаметно для нас сменяет период бессловесности, хотя, конечно, на этом поле может быть сделано много наблюдений, и здесь мы могли бы дойти до вероятных заключений и относительно первобытного человечества. Таким образом, можно ответить на предложенный вопрос только на основании наблюдений над тем, что происходит в нас самих, что вносит новое слово в мысль, которая и до того уже пользовалась словом. Чтобы приблизительно судить о том, что могло заключаться в мысли до языка, надо было бы вычесть из наличного состава нашей мысли все, что не дано чувственными восприятиями. Эта работа весьма трудная и сложная; результаты ее можно только наметить в общих чертах, хотя маленькие опыты в этом роде нетрудно сделать и самим. Прочтите или проговорите любую фразу из тех, которые нами произносятся и повторяются постоянно, и спрашивайте себя по поводу каждого слова, дано ли оно непосредственно чувственными восприятиями или нет. Из самого небольшого опыта можно убедиться, что в нашем внутреннем мире — том мире, который каждый носит в себе, — лишь самое незначительное количество комплексов находится в непосредственной связи с чувственными восприятиями. Мы говорим, например: «Черная птица летит». Разве мы видим птицу, ее качество (черная) и то, что она летит? В чувственном восприятии черной летящей птицы, в том образе, который дает нам образ, не дано ни действующее лицо (субстанция), ни его качество, ни его действие, и все это прибавлено нашею мыслью — мыслью сознательною.

Уже здесь можно сказать, что все это прибавлено языком, то есть мышлением при помощи языка. То, что я отделяю летящую птицу от того фона, на котором она мне рисуется, конечно, условлено до известной степени чувственным восприятием, и вообще можно сказать, что в до-словесном состоянии языка могли быть объединены известные связки впечатлений, потому что то, что я называю летящею черною птицею, есть масса впечатлений; но самое содержание этих связок тогда не было разложено, расчленено. Кроме этого, существовала целая масса несвязных, но соединенных в такие связки впечатлений. Допустим, что перед нами находится животное и мы в положении Адама, который должен дать ему наименование; допустим, что в первый раз корова называется коровой: что извлекает себе мысль из этого? Слово «корова» одно из тех, которые допускают удовлетворительно объяснение. Полногласная форма «корова» по известному вакону предполагает до-славянское «карва», которому буквально соответствует в зенде прилагательное *çrva (сърва) = рогатый;* в греческом языке *κεραός (=κεραθός*, у Гомера постоянный эпитет оленя); в латинском *cervus*. Следовательно, корова в этом слове названа *рогатою;* но самое это слово по признаку, в нем заключенному, предполагает уже слово для означения рога. Стало быть, и в этом случае мы имеем дело не с началом, а с продолжением; но о начале мы можем судить по качеству продолжения, ибо никогда мысль человеческая не доходит до самого начала. Когда человек впервые употребил слово «корова», то в его «мозговом аппарате» произошел следующий процесс: «то, что я вижу, сходно по признаку рога с тем, что я знал прежде».

Пусть новое впечатление будет x; признак, по которому оно обозначено, — a; прежнее впечатление — A. Тогда весь процесс превратится в сравнение: x есть для

меня то же (= сходно для меня с тем), что я прежде назвал *A*. Конечно, при таком сравнении самое средство сравнения *(a)* не будет выражено.

Если это так (а нет повода думать, что это не так), то, следовательно, каждое слово, отдельно произнесенное, есть уже сумма, то есть объясняет новое восприятие через сравнение его с прежним, с коим новое сходно в одном пункте. Этот-то пункт и есть представление. Допустим, что чувственное представление коровы уже было связано до слова, то есть я видел, как она двигалась, как фон, на котором она мне представлялась, изменялся, а признаки ее оставались неизменными. Таким образом, количество признаков было объединено и прежде, а представление лишь дало сознание единства. Иметь известное восприятие и знать, что мы его имеем, — это два дела разные: первое свойственно и животным, второе — только человеку. Как, по-видимому, ни ничтожна эта разница, но ею условлена вся дальнейшая разница в развитии человека и животных. Представление по отношению к значению может быть названо образом значения. Обратите внимание на то, в каком отношении находится здесь образ к значению. Значение, то есть то, что в слове дано чувственным восприятием, представляет множество признаков; представление — только один. Следовательно, из значения в представлении устранено все, кроме того, что почему-то показалось существенным. Это обстоятельство облегчает обобщение, потому что как скоро в корове представим существенным то, что она рогата, а все остальное отодвинем на второй план, то тем самым мы даем себе возможность в первый же раз, как нам представляется олень, и его отнести в ту же группу. В греческом языке — *κεραός* служит постоянным эпитетом оленя, а в латинском уже *cervus* и прямо значит олень. Итак, обобщая этот частный случай, можем сказать, что представление, устраняя массу признаков значения, облегчает обобщение, — и обобщение не в том только направлении, что, например, под одно название «корова» мы подведем разных коров (пестрых, рыжих, серых и проч.), но и в том, что под то же название мы подведем и оленя. Таким образом, мы видим, как в процессе образования новых слов установлялась классификация наблюдаемых явлений.

Когда я увидел перед собою корову до названия ее словом, то это восприятие могло быть названо зародышем того, что мы можем означить словом «предмет (объект) мысли». Предмет мысли не есть только совокупность (сумма) признаков, его составляющих, он не есть только $a + b + c + d$, но заключает в себе возможность и новых признаков, вовсе не данных. Можно думать, что, лишь объединив чувственные образы посредством представления, мы создаем такой объект мысли, которого содержание способно развиваться, — создаем формы, в которые удобно будет ложиться всякий новый признак. Словом, здесь вместо множества признаков поставлен один, и когда мысль возвращается вновь к предмету, уже раньше узнанному и знакомому, то ей достаточно привести в сознание этот один признак. Работа мысли через это упрощается, и тем достигается возможность в данный промежуток времени обнимать мыслью указание на гораздо большее количество содержания. Когда мы говорим, мы затрагиваем огромное количество комплексов мысли, но в свою речь вводим только намеки на них. Это похоже на то, что совершается в торговле, когда меновая торговля заменяется денежною или когда такие знаки ценности, как металл, кожи, раковины, заменяются бумажными деньгами. То, что делает представление с чувственными восприятиями (со значением) (то есть все это сокращение труда мысли), похоже на то, когда мысли заменяются алгебраическими знаками, благодаря чему сложные численные задачи сводятся к простым отношениям.

V

Нужно помнить, что слово имеет две формы: 1) слово с живым представлением и 2) с забытым представлением. Вторая форма всегда ведет к первой, если мы только отыскиваем значение этого слова. Было указано выше на предшествующее значение слова «корова»; возьмем теперь другие примеры.

χείρ (рука); ενχερὴς = такой, которого легко взять, удобный, легкий.

В санскрите корень *bhar* (брать), — более позднее = *har* (harati = он берет).

Следовательно, χείρ = рука как берущая.

Ржка: литовск. *rinkti* (основная форма *rapk)* = собирать.

Пьрсть: санскр. *prç* = прикасаться.

Трава: церковнослав. *тру-ти,* есть; следовательно, трава = снедь. Слово это напоминает по своему образованию греч. βοτάνη при βόδκω (это последнее сближают с лат. *vescor).* Если обратить внимание на то, что человек только тогда мог уже назвать корм скота *травою,* когда имел знакомство уже со значением слова *есть,* — и притом со значением не отвлеченным, не вырванным из связи, как это в нашем глаголе; если далее заметим, что чувственный образ травы как снеди заключает в себе много признаков, из которых для образования слова выбран лишь один, и что так бывает во всех подобных случаях, — то будет понятно, если вообще скажем, что при возникновении слова действие мысли есть сравнение двух мысленных комплексов (связок), а именно — вновь познаваемого *(x)* и прежде познанного *(A),* причем между тем и другим оказывается точка соприкосновения *(a).* Это *a* есть представление, иначе — средство сравнения, tertium comparationis, знак значения, символ. При этом во всяком вновь возникающем слове обозначение его значения знаком есть всегда иносказание, аллегория, так как между одним признаком (представлением) и массою признаков (значение) всегда находится значительное расстояние. Сравнение с целью познания нового не есть математическое уравнение, потому что, если я говорю «∠ABC = ∠ABD», то для меня все равно, который бы из этих углов ни был поставлен прежде: обе эти величины для меня равно известны. Кроме того, в математическом уравнении величин уравниваются тем самым и их части; очевидно, что в том сравнении, о котором мы говорим, не то. Нам дается *A,* из которого *a* не выделено, и через выделение этого *a* мы покоряем своему познанию *x.* Какую же пользу приносит для мысли этот процесс? На какую новую ступень переводится мысль актом познания, совершающегося в слове? Этот вопрос большой важности, но трудный и в отношении многих частностей не вполне ясный. Познание, совершающееся в слове, есть второе знание (notio sccunda). Положим, что у меня уже есть одновременная связка признаков в траве приблизительно в том виде, в каком эта связка существует у коровы; но в качестве человека я эту связку вновь подвергаю своему наблюдению. Если знание, общее у человека с животными, можно назвать знанием, то достигаемое мною новое знание можно назвать *вторичным.* Оно заключает в себе:

1) Сознание единства признаков, данных в комплексе. Из безразличного большого количества признаков (трава *растет,* трава *вянет,* трава *зелена)* я выделил один и сделал его центром, около которого группируются остальные.

2) Облегчение сознательного обобщения. Когда я сделал центром связки один признак, то этим самым я облегчил сознательное обобщение, потому что всякое новое восприятие, всякий новый чувственный образ, лишь бы только в нем был признак, выделенный представлением, будет укладываться уже в готовые рамки.

3) Когда дано представление, связанное со звуком, то мне каждый раз, когда понадобится, не нужно вводить в дело всего значения, а можно ограничиться только

заместителем этого значения. Другими словами, представление замещает собою чувственный образ, и так как оно просто, то этим достигается быстрота мысли. В течение какой-нибудь минуты мы произносим значительное количество слов, что же? Разве каждый раз при этом мы представляем себе содержание каждого произносимого слова? Нет, мы проводим только заместителей их значений.

4) Первое простое слово есть уже суждение, потому что мы мысленно, про себя, говорим: *x* есть для меня то, что я прежде познал как *A*; корова есть для меня в этом слове нечто рогатое. В этом суждении я произношу только одно слово «корова». Затем суждение, выраженное в одном слове, входит в сочетание с другими словами (суждениями), и таким образом получается целая цепь суждений: «то, что я представляю себе поедаемым (= трава), я в то же время представляю себе зеленым»; «то, что я представляю себе поедаемым, растет... вянет... сохнет... косится» и т. д. Представим себе, что каждое из слов, составляющих сказуемые в этих предложениях, само по себе есть центр значений. Таким образом я устанавливаю сознательную связь между такими словами, как трава (то есть таким комплексом значений, который обозначен этим признаком), целым рядом других комплексов или слов. Здесь, следовательно, происходит расчленение чувственного образа травы на отдельные его признаки и восприятие или чувственный образ через то обращается в понятие. Разница между чувственным образом и понятием та, что чувственный образ есть нерасчлененный комплекс почти одновременно данных признаков: я смотрю на траву, и все, что я в этом случае знаю о ней, составляет просто один момент моего душевного состояния. По крайней мере, если и произошло во мне объединение связки впечатлений (трава), обобщение чувственного образа травы, слияние его частей, то без моего ведома, бессознательно. Иное дело, когда я этот чувственный образ, эту объединенную чувствами связку впечатлений превращаю в понятие: одновременность известного количества признаков превращается в последовательность, ибо психологически понятие есть всегда процесс, длинный ряд. Если мы рассматриваем понятие как комплекс единовременных признаков, то это не что иное, как выдумка.

Какое значение для нас может иметь такое расчленение образа? Вместо ответа на этот вопрос можно сослаться на следующее место из Спенсера. Это место имеет в виду доказать, что от степени разложения комплекса признаков в ряд прямо зависит верность умозаключения:

«Чтобы понять важную черту, отличающую понятия дикого состояния, следует рассмотреть, что происходит, когда сложные объекты и отношения мыслятся так, как простые. Только с увеличением знания и с превращением наблюдения из случайного в преднамеренное и критическое становится возможным усмотрение того факта, что способность какого-либо деятеля к произведению свойственного ему эффекта может зависеть от какого-либо одного его свойства с исключением всех остальных, или от какой-нибудь одной его части с исключением всех остальных, или не от одного какого-либо его свойства или части, но от их взаимной комбинации. Вопрос о том, какое именно свойство данного сложного целого определяет его действие, может быть решен только после того, как анализ достиг некоторой высоты, а до этого момента действие известного тела необходимо понимается как принадлежность всему целому безразлично. Далее, это неанализированное целое понимается как стоящее к своему неанализированному эффекту в некотором тоже неанализированном отношении. Эта особенность первобытной мысли так важна по своему влиянию на свойства первобытных понятий, что мы должны рассмотреть ее ближе.

Обозначим различные свойства (атрибуты) какого-либо предмета (объекта) — например, морской раковины, называемой змеиною головкой, буквами *A*, *B*, *C*, *D*, *E*

и проч., а отношения между ними — буквами *b, x, y, z*. Способность этого предмета производить свойственный ему эффект, состоящий в концентрации звука перед нашим ухом, зависит отчасти от гладкости его внутренней поверхности (которую мы обозначим через *C*) и отчасти от тех отношений между частями этой поверхности, которые составляют ее форму (которые мы обозначаем через *y*). Теперь, чтобы понять, что способность раковины концентрировать звук происходит именно так, нужно уметь отделить в мысли *C* и *y* от всех остальных свойств и отношений данного предмета. Пока это не будет сделано, до тех пор звукоувеличивающая способность раковины не может быть познана как не зависящая от ее цвета, твердости или наружных шероховатостей (предполагая, что все эти качества могут быть мыслимы отдельно, как свойства). Очевидно, что пока не явится уменье различать атрибуты, до тех пор эта способность раковины может быть представляема себе только как принадлежащая ей вообще — как заключенная во всем ее целом» (Спенсер. Т. 1. С. 114–115).

Чтобы радикально опровергнуть такое мнение, являющееся результатом отсутствия разложения целого на его части, необходимо сделать ряд опытов. Для того чтобы, например, отказаться от мнения, что раковина шумит, потому что вспоминает о шуме моря (что может сделать всякий ребенок — и совершенно правильно со своей точки зрения, исходя из неразложимого целого), человеку необходимо прикладывать к уху другие предметы подобного строения, не имеющие ничего общего с морем, а замечать, что и они также производят шум. Но уже и для систематического произведения таких опытов нужно выделить признаки.

Этот способ ложного умозаключения от неразложенных психологических целостей, предшествующих анализу, производимому языком, играет большую роль в истории. Примеры в том же сочинении Спенсера: «Атрибуты или свойства, как мы их понимаем, недоступны для понимания дикаря... Он ассоциирует особенную способность с раковиною телесно, смотрит на нее как на стоящую к раковине в таком же отношении, в каком стоит к камню его вес, — то есть представляет ее себе как сосуществующую с каждой частью раковины. Отсюда объясняются некоторые верования, замечаемые повсюду у нецивилизованных народов. Известная специальная сила, обнаруживаемая каким-либо предметом или частью его, принадлежит, по мнению дикаря, этому предмету или этой части таким образом, что может быть обеспечена за ним (дикарем), если он съест этот предмет или часть или будет иметь их в своем обладании» (Там же. С. 115). Другими словами, дикарь полагает, что если целое обладает известными свойствами, то и всякая часть такого целого обладает теми же свойствами. Убивается враг — и для обладания его храбростью съедается его сердце (племя дакота) или для приобретения его дальнозоркости — его глаза (новозеландцы). Все это совершенно правильные способы заключения от нерасчлененного целого. Такие же примеры мы можем найти и среди нас. Сюда относятся все чары на след. Надобно, положим, заставить человека полюбить, — так сказать, подчинить всего его себе; но вместо всего человека берется часть его, след, волос и проч., и над этой частью производятся операции, долженствующие оказать действие на целое.

Пока мы говорим о действии слова, не выходя за пределы наблюдения над личностью, наши заключения могут быть шатки; всегда желательно найти примеры в истории, и тогда в эффекте слова уже невозможно сомневаться. Все рассмотренные свойства слова вытекают из одного основного: человек потому выше животного, что он в слове обладает средством объединить свою мощь и таким образом подчинить ее вновь своему познанию. Этим обусловлен прогресс человеческой жизни. Кроме человека, никто не говорит так, как человек; для животного звуки не служат объектом,

который бы облегчал самонаблюдение. Что слово одно только указывает на процессы, совершающиеся в нас, — это не подлежит сомнению, но будет яснее, когда мы это увидим в увеличенном виде — в истории человека.

VI

Уже при самом возникновении слова между представлением и значением (= совокупностью признаков, заключенных в образе) существует неравенство; другими словами, всегда в значении заключено более, чем в представлении. Слово как представление служит только точкою опоры или местом прикрепления разнообразных признаков. Жизнь слова с психологической, внутренней стороны состоит в применении его к новым признакам, и каждое такое применение увеличивает его содержание. Вместе с этим растет несоответствие между представлением и значением: наконец, несоответствие это достигает такой степени, что признак, заключенный в представлении, в ряду других признаков, составляющих значение, является несущественным, и это есть одна и притом главнейшая из причин забвения представления. В самой сущности слова, в том, чем оно живет, или, выражаясь более научно, в самой его функции, заключена необходимость того, что рано или поздно представление, служащее центром значения, забывается. Примеры этому можно видеть на каждом шагу. Вот несколько, взятых из Потта и приводимых им в примечании к одному месту в сочинении В. Гумбольдта.

Virtus — мужество, свойство мужа; таким образом, *virtus* женщины — вещь немыслимая; но судьба этого слова такова, что мы применяем его к человеку независимо от его пола, и в таком случае какой же смысл имеет для нас признак, заключенный в представлении? Мы, естественно, забываем его, хотя и звуки не изменились или мало изменились.

Humour (юмор). Не вдаваясь в разъяснение того, что разумеется под этим словом в теории поэзии, замечу, что представление этого слова (*humor* — влага) имело первоначально смысл *«сока»*, потому что сокам человеческого тела приписывалось влияние на состояние чувств. Думали, что от них зависит веселое или печальное состояние человеческого духа. При современных взглядах на психофизиологические процессы представление сока, жидкости для нас в этом слове невозможно, и потому мы его забыли.

Laune — прихоть, изменчивое состояние духа. Кто произносит это слово, тот, конечно, не думает, что это то самое слово, которое является в латинском языке в форме — *luna* (луна). Употреблялось оно относительно изменчивости счастья на том основании, что и луна изменчива, имеет фазы.

Возьмем русское выражение. Кто говорит, например, что такой-то класс народа беспочвен, тот с этим связывает такое количество разнообразных признаков, что основной признак (представление) данного слова (*почва = под-шва* = нечто подшитое, сравни *подошва*) не имеет никакого значения. Подобным образом в выражении «ваше мнение неосновательно, лишено основы», представление, заимствованное от известного ряда нитей, называемого ткачами основой, не то что забыто или стерто, а является до такой степени несущественным, что мы его не воспроизводим и говорим «основа» в смысле «почва» или «Βάτις». Это, однако, не все равно. Βάτις соответствует санскритскому *gatis* — ход, шаг и получило значение *основы* от подхода, приступки, пьедестала статуи.

Причина забвения представления в слове заключается главным образом в той функции, для которой предназначено слово, — функции собирания признаков около одного, служащего центром; как скоро их собралось столько, что признак, выра-

женный в представлении, оказался несущественным, — оно забывается. Таким образом, широкое и глубокое значение слова стремится оторваться от сравнительно ничтожного представления.

Итак, представление забывается; но как скоро мы применяем слово хотя бы и с забытым представлением к новому значению, происходит новое представление с явственным значением. Всякое новое применение слова, как уже сказано, есть создание слова. Если делаемый при этом в сознании шаг не крупен, то мы называем это — только расширением значения; если же он крупен, то создастся новое слово, и в этом случае является новое представление.

Стремясь оторваться от представления в слове, мысль производит новое слово с ясным представлением. Эта непрерывная борьба мысли со словом при благоприятных условиях, при свежести духовных сил производит все более и более усовершенствований в языке и обогащает его содержание.

Например, слово *virtus* мы применяли к разным случаям и дошли до значения *добродетели* вообще, без различия пола. Применяем это слово еще дальше и говорим, что соль *en vertue de* таких-то своих качеств производит то-то и то-то. Здесь *vertue* есть новое слово, хотя звуки остались те же. Что же мы при этом сделали? Мы сравнили вещь, имеющую определенные свойства, с известным строем человеческой души (добродетелью) и из этого последнего круга признаков извлекли один для обозначения свойства вообще. При этом следует обратить внимание на то, что все радикальные изменения в слове, а в том числе и образование новых слов, — все это происходит на том пути, на который оно вступило с самого начала, — другими словами, в силу естественной функции самого слова. А может ли этимологическое исследование восстановить свежесть представления в слове?

Есть известное растение (melilotus officinalis), называемое по-малорусски *буркун*, по-великорусски *донник*. Что значит *донник* для обыкновенного сознания, не ясно; нужно предположить, что это значит: «растение, имеющее отношение к болезни, называемой в старинных памятниках *дъна*». Предположим, что это объяснение верно. Станет ли тогда этот признак растения melilotus officinalis для обыкновенного сознания существенным, то есть настолько важным, что его стоит помнить? Всякий, занимавшийся рассмотрением растений вообще и этого в частности, наберет такое количество признаков, относящихся к внешнему виду и внутреннему строению частей, что отношение этого растения к болезни *дъна*, которой свойства даже не вполне нам ясны, не будет иметь в этом кругу признаков ровно никакого значения. Данное объяснение указывает только на причину возникновения слова. Это аналогично с тем, что делает история искусства, показывая, почему возникли известные образы и какое они производили впечатление в свое время. Этим она прибавляет нечто к нашему вниманию и может повлиять и на нашу производительность; но раз эти образы устарели и не производят в нас эстетического удовольствия, никакая история их осветить не может. Есть археологи, которые восхищаются произведениями мастеров, предшествовавших Рафаэлю, и изучают их. Последнее, конечно, похвально, но, что бы они ни говорили, а произведения какого-нибудь Beato-Angelico не будут нравиться нам даже настолько, насколько нравятся посредственные картины современных художников.

Из сказанного видно, что в языке непременно должны одновременно существовать слова образные (с ясным представлением) и безобразные (с забытым представлением), первые могут становиться безобразными, расширяя свое значение, а вторые — образными, применяясь в новом направлении. Развитие языка совершается при посредстве затемнения представления и возникновения новых слов с ясным пред-

ставлением. Если деятельность мысли энергична, то в языке должно заключаться большое количество слов свежих. Поэтому совершенно ошибочно мнение, что языки с течением времени становятся менее образными. Это было бы лишь в том случае возможно, когда бы новые слова не создавались.

Итак, слово, рассматриваемое со стороны его нужности для говорящего, есть средство объединения образа, обобщения, анализа образа.

Теперь посмотрим на слово с другой стороны. В действительности язык развивается только в обществе, и потому другая сторона жизни слова состоит в его понимании слушающим. Уединенная работа мысли может быть успешна только на значительной ступени развития и при пользовании некоторыми суррогатами общества (письмом, книгами). Это до такой степени очевидно, что современное лишение общества и его суррогатов, какому, например, подвергаются приговоренные к одиночному заключению, прямо понижает уровень развития и может довести до тупоумия, до сумасшествия. Наоборот, нетрудно заметить, что только одушевление спора, убеждение, что нас понимают, возражают или соглашаются с нами, служит возбуждением для говорящего и рождает новые достоинства речи, которые не сказываются при уединенном мышлении. Усовершенствование языка стоит в прямом отношении к степени живости обмена мыслей в обществе — обмена, который обусловливается сходством человеческой природы и еще более сходством между лицами, составляющими известные отделы человечества (племя, народ).

Как происходит понимание? Когда человек, указывая на корову, произносит «корова!» — то он думает приблизительно следующее: «То, что я вижу, есть для меня рогатое». Здесь новое, чисто личное восприятие через представление приводится в связь с прежде познанным и объясняется этим последним. Что же при этом получает слушающий? Он слышит звуки и может воспроизвести их в силу своего сходства с говорящим, и они будят в нем отношение к сочетанию признаков, которое (сочетание) он прежде выразил в подобных же звуках. Понимая, он думает: «Эти звуки для меня значат нечто, представляемое мною рогатым». Допустим, что оба видят один и тот же предмет и что указание (движение со стороны говорящего) не оставляет никакого сомнения в понимающем, что речь идет о видимом им. Окажется, что чувственный образ коровы в том и другом различен. Во-первых, точки в пространстве, занимаемые тем и другим, не могут быть тождественны, а если бы они и поменялись местами, то смотрели бы на предмет в разные времена. Во-вторых, глаза, как стекла, так или иначе преломляют лучи, и, следовательно, впечатления зрения в двух субъектах аналогичны, но различны. В-третьих, если эти впечатления повторялись и накладывались одно на другое, то сочетания признаков, воспринятых разновременно, в разных лицах будут безгранично разнообразны. Следовательно, значение, группа признаков объясняемого, составилось в говорящем и понимающем самостоятельно и потому различно. Меньше всего различия в звуке и представлении, и когда я говорю, а меня некто слушает, то мы сходимся с ним только в этом одном пункте. Графически это можно представить в виде двух конусов, сходящихся остриями и в остальных частях своих не совпадающих.

Таким образом, говоря словами В. Гумбольдта, всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях — вместе несогласие. Когда я говорю, а меня понимают, то я не перекладываю целиком мысли из своей головы в другую, — подобно тому, как пламя свечи не дробится, когда я от него зажигаю другую свечу, ибо в каждой свече воспламеняются свои газы. Каждое лицо с психологической стороны есть нечто вполне замкнутое, в котором нет ничего, кроме произведенного им самодеятельно. Эта самодеятельность, без сомнения, может быть вызвана чем-нибудь из-

вне. Чтобы думать, нужно создать (а как всякое создание есть собственное преобразование, то преобразовать) содержание своей мысли, и, таким образом, при понимании мысль говорящего не передается, но слушающий, понимая, создает свою мысль.

Думать при произнесении известного слова то же самое, что думает другой, значило бы перестать быть самим собою; поэтому понимание в смысле тождества мысли говорящего и слушающего есть иллюзия, в которой действительным оказывается только некоторое сходство, аналогичность между ними, объясняемые сходством других сторон человеческой природы. Наше слово действует на других, но при этом оно устанавливает между замкнутыми в себе личностями связь, не уравнивая содержание этих личностей, а настраивая их гармонически. В процессе понимания те же основные черты слова, что и в речи: речь и понимание суть лишь разные стороны одного и того же явления. Рассмотрение процесса понимания служит лишь разъяснением того, что язык есть средство или, лучше, система средств видоизменения или создания мысли. Если бы язык был выражением готовой, уже сложившейся мысли, то он имел бы значение только для своего создателя, то есть понимание состояло бы только в передаче мысли, а не в ее возбуждении, что, по сказанному выше, немыслимо.

VII

Теперь вопрос об отношении поэзии к слову.

Если судить по учебникам и разным журнальным критическим статьям, то невольно приходим к убеждению, что поэзию объясняют при помощи терминов, которые частью сами нуждаются в объяснении, частью даже и необъяснимы. Возьмем отрывок из элементарного учебника А. Галахова, где что ни слово — то вопрос: «Поэзия как искусство представляет сущность предметов, их идею — не отвлеченно, не в суждениях, а образами». «Поэзия *как искусство*». Значит, если понадобилось прибавить эти слова, то есть поэзия и не как искусство, в таком случае, что же она такое? Или, быть может, автор имел при этом в виду возможность дурных поэтических произведений, — так это напрасно: отвечая на вопрос, что такое сапожник и сапоги, не следует иметь в виду, что есть неумелые сапожники и дурные сапоги.

«Представляет *сущность* предметов...» А что такое сущность? И если такая вещь существует, то подлежит ли она познанию? Ведь мы познаем только признаки, а совокупность их вовсе не составит сущности. Скорее можно думать, что сущность понятие трансцендентальное.

«Их *идею*...» Какова же, например, идея стола? Совокупность его признаков, будучи разложена в ряд, составит понятие; если же мы, закрыв глаза, вызовем в своем представлении одновременно все эти признаки, то получим чувственный образ стола. А что такое идея стола? Если она и есть, то не настолько ясна и понятна, чтобы ее вводить в определение.

«Не отвлеченно, то есть не в суждениях». А как же? — можно спросить. Ведь суждение — это такая общая форма мысли, что избавиться от нее мы не можем. Как же это поэзия освобождает нас от суждений? Когда Пушкин, например, говорит: «Безумных лет угасшее веселье» и т. д., то разве он не судит и не заставляет нас воспроизводить суждения?

Далее в той же книге говорится о «неразрывном единстве идей». Если же окажется, как надо полагать, что то, нечто понятное, что есть в слове «идея», вносится в каждое художественное произведение каждым понимающим и, следовательно, выходит, что «сколько голов, столько умов», — то куда же денется это «неразрывное единство идеи»? И так дальше в том же роде...

Двум состояниям мысли, сказывающимся в двух состояниях слова (в слове с живым и забытым представлением), в области более сложного мышления при помощи слова соответствует поэзия и проза. Их определение, в зародыше, лежит в определении этих двух состояний слова. Поэзия и проза, следуя словам В. Гумбольдта, суть явления языка. С этим согласно и то, что, как язык есть деятельность, известный способ мышления, так и поэзия и проза суть тоже способы мышления, приемы мысли. Таким образом, уже здесь видим попытку дать определение не изолированное, которое потому уже было бы фальшиво, что поэзия не стоит особняком.

В слове мы различаем три элемента, и им соответствуют три такие же элемента во всяком поэтическом произведении, так что слово с ясным представлением само по себе должно быть названо поэтическим произведением. Разница — только в степени сложности. 1) Единству членораздельного звука, то есть внешней форме слова, соответствует внешняя форма поэтического произведения, — с тою разницею, что в сложном произведении разумеется не только звуковая, но вообще словесная, знаменательная в своих частях форма. Внешняя форма есть условие его восприятия и вместе с тем отличие поэтического произведения от произведений других искусств. 2) Представлению в слове — в поэтическом произведении соответствует о б р а з или, если оно более сложно, известная с о в о к у п н о с т ь, ряд образов. Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, а именно: представление, знак, символ, внутренняя форма, средство сравнения. 3) Значению слова соответствует з н а ч е н и е поэтического произведения, без нужды, по крайней мере для нас, называемое и д е е ю.

Поэтический образ служит связью между внешней формой и значением. Форма условливает собою образ, образ вызывает значение. Это последнее может быть объяснено следующим образом: образ п р и м е н я е т с я к различным случаям, и в этом состоит его жизнь. Другое слово, простонародное, но весьма меткое, соответствует нашему «применяться» и одного с ним происхождения — «примеряться». С точки зрения этого слова поэтический образ может быть назван примером и притчею (по объяснению старинного писателя, от того, что «притычеться», то есть применяется). Чтобы более наглядно представить себе приведенное определение, нужно взять по возможности простое, каким, например, является всякая образная пословица.

«Не было снегу — не было и следу».

Это художественное произведение состоит из ряда слов, имеющих каждое особое значение, и это есть его внешняя форма. Второй элемент есть образ или пример, в силу которого каждый раз, применяя эту пословицу, мы создаем новое ее значение. Вот, например, считали человека таким-то, а обстоятельства выставили его в другом свете, и мы по поводу этого говорим: «Не было снегу, не было и следу». Все эти применения различны, но все идут в одном направлении и, следовательно, формально сходны. Если бы человек, например, зарвался бы в каком-нибудь предприятии и провалился, а мы применили бы к нему эту пословицу, то нам справедливо могли бы заметить, что наша пословица употреблена ни к селу ни к городу и к делу не идет. Если применения сделать нельзя, то, значит, как ни образны отдельные слова, цельности поэтического произведения нет, — да и нет самого поэтического произведения.

Возьмем теперь несколько пословиц, которые, как принято выражаться, высказывают одну и ту же мысль. У Горация есть место: «Quid quid delirant reges, plectuntur Achivi» [«Из-за сумасбродства царей страдают ахейцы». Гораций. «Послания», 1, 2, 14 (лат.)]. Образ, очевидно, взят из истории Троянской войны и применяется во всяком случае, когда подчиненные без вины на себе испытывают неудобства от разногласия лиц, имеющих власть. Можем ли мы утверждать, что это значение, взятое в общем,

будет равно значению нашей пословицы: «Паны скубуться — у мужиков чубы трещать»? Оба эти значения доступны обобщению. Сложив их вместе, мы можем отвлечь общее и устранить частное; но такому обобщению можно подвергнуть всякие, хотя бы и очень далекие друг от друга понятия, потому что все они имеют в основании известные внешние явления, в которых всегда можно отыскать сходство. Хотя бы нам и казалось, что два поэтических образа производят один эффект, «но это кажется лишь до поры, до ближайшего рассмотрения. При более внимательном наблюдении оказывается, что различные образы и настраивают нас различно.

Можно было бы собрать значительное число признаний самих поэтов в том, что самый процесс поэтического творчества является необходимым для них самих и период развития и завершения поэтической деятельности наступает вместе с завершением их собственного развития. Следует вспомнить только известное место из Лермонтова: «Этот дикий бред преследовал...» и т. д.

Это то же самое, что мы находим у Пушкина в его «Разговоре книгопродавца с поэтом».

У Тютчева в стихотворении «Поэзия»:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Из трех элементов поэтического произведения — внешней формы, образа и значения — первые два представляют нечто объективное. Что внешняя форма доступна нашему исследованию — это не требует объяснения; что касается до образа, то в состав его, кроме личных условий жизни поэта, входит предание, усвоенное им (поэтом) и доступное исследованию. Образы поэтические, как оказывается a posteriori, могут иметь длинную родословную, теряющуюся в отдаленных веках, каковы, например, образы народной поэзии; точно так же и в личной жизни поэта находим многое, что может до известной степени объяснить нам происхождение образа. Исследование, направленное в эту сторону, и составит о б ъ е к т и в н у ю, то есть единственно научную к р и т и к у. Что же касается до третьего элемента, то есть значения поэтического произведения для самого поэта, то об этом можно говорить лишь настолько, насколько дает нам право говорить самый образ, а образ всегда находится в значительном расстоянии от своего значения, ибо он так к нему относится, как представление в слове относится к значению его. Дознание этого расстояния подает иногда повод к жалобам на невыразимость мысли. Сюда относятся многие интересные места у поэтов, например, у Тютчева в стихотворени «Silentium!»:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне,
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь... ит. д.

Ложь, потому что значение слова не передается.

Какой эффект получается, если мы какое-нибудь стихотворение (вообще поэтическую речь) превратим в прозу, изложим своими словами, речью немерною? Вопрос этот весьма важен, ибо им определяется различие между поэзией и прозой. В этом случае (помимо порчи эстетического впечатления) получается либо изложение конкретного факта, либо общее положение, к которым мы должны уже применить общие приемы исследования и критики. Тут уже являются вопросы: да правда ли это? да действительно ли так? Раз созданный образ становится чем-то объективным, освобождается из-под власти художника и является чем-то посторонним для самого поэта, — поэт становится уже сам в ряды критиков и может вместе с нами ошибаться. Поэтому объяснения, стоящие вне произведения и даже исходящие от самого художника, бывают чаще всего не нужны, а иногда комичны, напоминая известную надпись: «Се лев, а не собака». А такие объяснения бывают: сравни, например, четыре очерка Гончарова. Во всяком случае, не говоря уже о том, что это объяснение субъективно, не подлежит сомнению, что ценность поэтического произведения, его живучесть или то, в силу чего оно целые века переходит из уст в уста, то, почему, например, известная пословица служит правилом в жизни, решеньем споров, — это зависит не от того неопределенного *X*, которое стояло перед первым создателем в виде вопроса, и не от того объяснения, которое дал бы сам автор или посторонний критик, а от неопределенной силы сцепления элементов самого образа. Нередко приходится слышать и читать о вечности образа, точнее, о вечности понимания, пользования им. Конечно, не критика произвела то, что и мы еще читаем «Одиссею» своим детям, не те общественные и семейные вопросы, которые волновали душу создателя поэмы, и не горячее желание разрешить эти проклятые вопросы. Можно было бы доказать на частных случаях (Гоголь), что влияние художественного образа на общественную жизнь не входило вовсе в намерение автора. В поэтическом образе так же, как и в слове, понимающий создает себе значение. Каждый раз применение поэтического произведения есть создание в смысле кристаллизации уже бывших в сознании стихий, — есть приведение этих стихий в известный порядок.

Если сказанное верно, то вытекают важные последствия для объяснения художественных произведений. Мы должны заботиться о том, чтобы объяснить состав и внутреннюю форму произведения и приготовить читающего к созданию своего значения, — но не более; если же мы сами сообщаем значение, то в этом случае не объясняем, а только говорим, что сами думаем по поводу данного поэтического произведения. Итак, мы должны признать относительную неподвижность образа и изменчивость его значения. Как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить его собственную, так и в искусстве каждый случай понимания художественного образа есть случай воспроизведения этого образа и создания значения. Отсюда вытекает, что поэзия есть сколько произведение, столько же и деятельность. По словам Гумбольдта, «на язык нельзя смотреть как на нечто готовое, обозримое в целом и исподволь сообщимое, он вечно создается, притом так, что законы этого создания определены, но объем и некоторым образом даже род произведения остаются неопределенными»; он, следовательно, есть не *ἔργον*, а *ἐνέργεια*, нечто постоянно создающееся. Этим объясняется явление, кажущееся на первый взгляд странным, что произведения грубых и темных веков оказывались высокохудожественными в глазах людей просвещенных. Однако ничто не вечно: есть условия, при которых способ-

ность понимать поэтические произведения исчезает и связь поэтических образов с действительностью в смысле совокупности наших реальных представлений становится настолько темна, что для понимания этой связи требуются комментарии.

Таким образом, возвращаясь к ходячему определению, утверждающему, что художественные произведения есть только соответствие идеи и образа, заметим, что это — мысль непонятная и что гораздо было бы понятнее, если бы было сказано, что значение образа беспредельно, ибо практически назначить ему предел нельзя, как нельзя его назначить применению пословицы. С этой точки зрения странны притязания критиков, требующих, чтобы поэтическое произведение говорило именно то, что вздумается им сказать. Камень, брошенный в воду, рисует круги на поверхности воды, и мы, однако, не можем по кругам судить о величине камня.

VIII

Итак, поэзия и проза представляют только усложнение явлений, наблюдаемых в отдельном слове. В этих усложненных процессах человеческой мысли есть полное соответствие этим явлениям. Словесное произведение, в котором для значения существенно необходим образ, или, другими словами, словесное произведение, которое служит для преобразования мысли посредством конкретного образа, есть произведение поэтическое. Еще иначе: поэзия, рассматриваемая как деятельность, есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного словесного образа. Здесь необходимо указать на основное условие существования поэзии, вне чего поэзия превращается в прозу, а именно: иносказательность, аллегорию, в обширном смысле этого понятия. На это, пожалуй, могут возразить: «Где же иносказательность или аллегория в таких поэтических произведениях, как «Евгений Онегин»? Ведь здесь поэт прямо рисует нам действительность, как она есть». Но все поэтические лица имеют для нас значение настолько, насколько они помогают нам группировать наши собственные наблюдения. Одна из форм подобной группировки состоит в том, что обрисованное поэтом лицо заставляет меня воскликнуть: «А это мне знакомо! Я такого встречал». Но ведь такого, в сущности, я никогда не встречал, и в этом смысле поэтический образ все-таки представляет иносказание. К этому определению поэзии следует прибавить параллельное ему определение прозы. Оно дано уже в том, что сказано о слове. Категории поэзии (кроме внешней формы) — образ и значение; категории науки и ее словесной формы — прозы суть: частный случай (факт) и общее положение (закон). Категории прозы напоминают только категории поэзии образ и значение, но во многом от них отличны. Чтобы наглядно представить себе, чем отличается прозаическая форма от поэтической, следует переделать поэтическое произведение в прозу.

Такая «переделка» не касается превращения стихотворной речи в нерифмованную и немерную, а нечто другое. Возьмем, например, любую образную пословицу: «своя рубашка ближе к телу» или «рубашка ближе к телу, чем кафтан». Это изречение есть поэтическое произведение только до тех пор, пока оно иносказательно. Прозаическая его переделка будет состоять в том, что мы или отсечем от образа его значение и тогда образ обратится в частный случай, или же устраним образ и оставим одно отвлеченное положение, которое можно формулировать так: эгоизм, субъективизм. Каждый раз, когда мы превращаем таким образом поэтическое произведение, когда мы вместо образа и значения, тесно между собою связанных, оставляем только одно, — каждый раз мы получаем в результате или выражение частного факта, или общего закона. Что же в таком случае есть прозаическое мышление? Это — мышление в слове (а можно думать и не словами, а музыкальными звуками, цветами, очертаниями), при котором значение (частный факт или общий закон) выражается непосредственно, без помощи образа.

Наука стремится к отождествлению закона с фактом — другими словами, к тому, чтобы каждый раз то, что мы называем фактом, рассматривалось с тех сторон, совокупность которых тождественна с законом. Данный треугольник может быть рассматриваем с бесчисленных точек зрения, но каждый раз мы рассматриваем его лишь с известной стороны, например, с точки зрения равенства внутренних углов двум прямым. Такое равенство или отождествление факта с законом есть стремление всякого знания. Если приводимый частный факт говорит не то, что общее положение, значит, произошла ошибка.

С этой точки зрения можно сказать, что поэзия есть аллегория, а проза е с т ь т а в т о л о г и я или с т р е м и т с я с т а т ь тавтологией (слово, точно выражающее то, что называется математическим равенством).

Это — идеал всякой научной деятельности.

Далее, мы видели, что в языке в отдельном слове форма без представления есть вторая ступень, возникающая из первой и без нее невозможная. Заключая по аналогии, следует ожидать, что наука должна органически возникать из поэтического мышления. Поэтическое мышление есть prius, без которого прозаическое мышление, как posterius, не может существовать. Если это положение верно, то мы получим совсем другой взгляд на мнения, высказанные Максом Мюллером. Некоторые думали и думают, что поэтическое мышление есть такая ступень, которая может быть пережита, и в истории литературы искали указаний на падение поэтического творчества. Если бы это было справедливо, то какие последствия это имело бы для языка? Так как всякое новое слово есть поэтическое произведение, то в отношении языка это значило бы, что чем далее, тем менее возможности возникновения новых значений, понятий. На самом деле история литературы не подтверждает предположения о падении поэтического творчества. Наблюдения за ходом развития как отдельных личностей, так и целых народов подтверждают то положение, что обе формы мышления (поэтическое и научное) не раз, а п о с т о я н н о находятся в таком взаимодействии, что первая способствует образованию второй, а вторая, раз образовавшись, условливает усложнение и усовершенствование новых-поэтических образов.

Можно проще сказать: известные поэтические произведения (например, исторические романы В. Скотта, «Капитанская дочка» Пушкина), может быть, действительно были толчком к научным исследованиям, но сами они предполагают известную степень научной (в данном случае исторической) подготовки, — следовательно, так сказать, рождаются из науки; далее, возбужденные или новые научные исследования условливают то, что новейшие поэтические произведения уже будут сложны и совершенны. Вот почему исторического романа, который был бы совершенно таков, каковы романы В. Скотта, нельзя ожидать в наше время; если бы кто написал роман совершенно в вальтерскоттовском вкусе, то его вряд ли кто стал бы теперь читать. Но это не значит, чтобы талант В. Скотта был дюжинный; живи он в наше время, он сам стал бы писать иначе. Даже произведения не столь талантливых современных писателей превосходят его сочинения во многих отношениях.

Итак, если будет доказано, что между обеими формами мышления существует такая зависимость, что поэзия есть высшая форма человеческой мысли, что самая проза возникает из поэзии и невозможна без нее, то ясно, что, переведя научную деятельность в сферу чуждого языка, мы этим ослабим свою поэтическую деятельность, а косвенно лишим плодотворности и будущую научную деятельность.

Печатается по изданию:

Потебня А. А. Мысль и язык: Полное собрание трудов. М.: Лабиринт, 1999. С. 199–236.

Андрей Белый

МЫСЛЬ И ЯЗЫК
(Философия языка А.А. Потебни)

Есть имена ученых, слава которых далеко опережает ученые их труды; quasi-научное обоснование общей мысли, разделяемой всеми, нравится более, нежели строго научное обоснование мысли новой и оригинальной; если мысль эта облечена в резкую парадоксальную форму, она встречает насмешки, глумления; такова была мысль Ницше о происхождении греческой трагедии; встреченная хохотом, все же она собрала вокруг базельского философа небольшую группу людей; она и слепила, и отталкивала; вокруг имени Ницше впоследствии закипела борьба; в шуме борьбы тяжелый молот непризнания, раздробляя новую мысль, все же сковал из нее булат; новая мысль получила распространение.

Если же мыслитель высказывает глубоко оригинальные взгляды в скромной, незатейливой форме, пытаясь подтвердить воззрения свои не ослепляющими парадоксами, а тяжелыми многотомными фолиантами, как часто надолго его постигает забвение; несколько специалистов, без сомнения, откроют его в пыли музеев и библиотек, чтобы сделать ссылки в соответственных выносках и комментариях к своим трудам; и только новая, нужная, быть может глубоко революционная мысль долго будет таиться под спудом; она даже покроется пылью обыденности; добросовестные исследователи просмотрят, быть может, ее необычное содержание; в интересе к частностям исследования растворится руководящая мысль. Но с тем большим восторгом последующая эпоха увидит в обычном необычное; искристый свет заблестит жизнью из пыли архивов.

Много и долго писал А.А. Потебня. И читали, пожалуй, его немало; а между тем просмотрели в нем замечательного ученого; в его сухих грамматических исследованиях видели добросовестность; просмотрели огромный талант; в его небольшой, сжатой теоретической книге «Мысль и язык» усматривали неясность, неудобочитаемость; дерзновение — просмотрели. И только недавно как бы вновь открыли его труды; с изумлением мы находим там ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества; западноевропейская наука в лице Макса Мюллера и Нуаре лишь впоследствии коснулась вопросов, им впервые намеченных; современные художники видят у него обоснование и развитие их мыслей. А.А. Потебня не только один из величайших русских исследователей; его по справедливости можно назвать одним из наиболее выдающихся европейских лингвистов. Отчетливость мысли сочетается в нем с многосторонностью освещения; дерзновение выводов с серьезной их обоснованностью; богатство и разнообразие мысли тонет в еще большем богатстве фактов, им подобранных; самостоятельность как бы прячется под маской им приводимых цитат.

И если гордостью русской науки считаем мы Менделеевых, Лобачевских, Мечниковых, Пироговых, то отныне к славному ряду имен должны мы присоединить и имя А.А. Потебни.

* * *

Здесь приводим ход мыслей в небольшой сравнительно с другими сочинениями Потебни книге его «М ы с л ь и я з ы к »[1]. В ней развивает автор основные взгляды свои о происхождении и генетическом развитии речи; в дальнейших своих трудах,

[1] Мы пользуемся харьковским изданием 1892 года.

главным образом в «Записках по русской грамматике» (III капитальных тома) и в труде «Из записок по теории словесности» автор детализирует свои взгляды, подкрепляет их филологическим, лингвистическим и историко-литературным анализом слов, фигур и тропов речи.

Потебня ставит себя в зависимость от теории о происхождении языка Вильгельма Гумбольдта; не соглашаясь с последним во многом, он все же определенно считает себя продолжателем Гумбольдта; в противоположность теориям о сознательном изобретении языка он развивает теорию о непроизвольном развитии языка из бессознательных психических импульсов человека. Потебня подчеркивает необходимость бороться с указанными выше теориями, потому что они, многократно опровергнутые, под многообразными личинами воскресают снова и снова; он стремится низвести к минимуму все элементы врожденности в речи; если сравнить теории о происхождении языка с психофизиологическими взглядами на происхождение пространственных восприятий, то и в этих теориях мы встретим своего рода борьбу нативистов с генетистами. А.А. Потебня во взглядах на происхождение речи думает, что он генетист; ниже мы постараемся доказать, что это вовсе не так.

Свою точку зрения на язык устанавливает Потебня на критике теорий Беккера и Шлейхера, а главным образом на дополнении данными гербартианской психологии теорий Вильгельма Гумбольдта.

Прежде всего он нападает на сочинение Беккера «Organism der Sprache», пользуясь часто разбором ее Штейнталем (см. книгу этого последнего «Grammatik, Logik und Psychologie»). Беккер развивает мысль о том, что язык есть своего рода «организм»; Потебня доказывает, что это слово ровно ничего нам не разъясняет; «органическое существо, — говорит Беккер, — представляется... как бы воплощенной мыслью природы». «Но в мире, — отвечает Потебня, — мы находим только частности, только воплощенные уже особенности, а „мысль природы" есть, очевидно, не более, как общее понятие, к которому мы возводим частные явления. Такому обобщению может быть подвергнуто все без исключения; а потому под приведенное определение подходит и живой организм, и мертвый механизм» (Мысль и язык, стр. 10). Основная ошибка Беккера заключается для Потебни в рассмотрении Беккером явлений природы, как воплощений их идеи; средства Беккер смешивает с целью; это все равно, — замечает Потебня, — как если бы кто определил грамматику таким образом: «Грамматика есть наука» (общее понятие), «составляющая одно из произведений деятельности человеческого ума» (понятие, которое должно бы быть частным, но есть общее, потому что не всякое произведение ума есть наука)» (стр. 12). Назвать язык организмом, для Потебни, значит не сказать ничего ровно[2]. Органы слова, по Беккеру, могут возбуждаться только духовною деятельностью; человек, по Беккеру, говорит по законам той же необходимости, по какой и дышит; для Потебни объяснение образования речи сравнением ее с дыханием не говорит ничего ровно; перенесение закона физиологии на язык есть недопустимое смешение; методы процессов изучения речи и методы научной физиологии несоизмеримы. Исходя из мысли Беккера о тожестве мысли и языка, Потебня устанавливает необходимость признания при этом существования понятий до слова; а в последнем случае Беккер, по мнению Потебни, должен видеть в языке изобретение человеческого сознания; желая видеть везде необходимость, Беккер «видит только произвол»[3], слияние мысли и слова оказывается в таком случае их произвольною связью; дальше следуют блестящее

[2] Стр. 15.
[3] Стр. 17.

вскрытие противоречий деталей беккеровской теории и критика взглядов Беккера на двенадцать основных категорий, дающих происхождение двенадцати предполагаемым глагольным корням вместо 462 корней, эмпирически установленных Гриммом для немецкого языка; признавая 12 глагольных категорий, Беккер должен был бы признать и единую категорию, их объединяющую; а в таком случае метафизическая система понятий должна предопределять неисчислимое многообразие словесных корней. Потебня отрицает возможность априористических построений там, где должны мы исследовать живую генеалогию слов, многообразие и историю словесной действительности; печать метафизики и бесплодного формализма усматривает Потебня в теориях, подобных теории Беккера. Здесь же высказывает он свои взгляды на эмансипацию от логической стороны слова в историческом и сравнительном языкознании; мы должны отправляться от конкретной данности слова, а не от логической его данности.

Вскрыв несостоятельность метафизической теории Беккера, Потебня переходит к критике теорий Шлейхера, изложенных в его «Die Sprachen Europas» (Bonn. 1850). Здесь обнаруживает Потебня весь блеск своей критики; он уличает Шлейхера в двойственности, в извращении гегелевского понимания исторического развития, в неумении отрешиться во взгляде на язык от бесплодных метафизических парений.

«Для теории намеренного изобретения прогресс языка невозможен, — говорит Потебня, — потому что имеет место только тогда, когда уже не нужен; для теории божественного происхождения — прогресс должен быть регрессом, для Беккера и Шлейхера он может существовать разве в движении звуков. Все упомянутые теории смотрят на язык, как на готовую уже вещь (ergon), и потому не могут понять, откуда он взялся. С этим согласно их стремление отожествить грамматику и вообще языкознание с логикой» (ст. 27, разрядка наша).

В противоположность теориям, отправляющимся от языка, как готового произведения (ergon), Потебня выдвигает взгляд Гумбольдта на язык, как на живую, непрекращающуюся деятельность (energeia); статику языка предопределяет динамика; язык есть столько же деятельность, сколько и произведение[4]. Потебня подробно разбирает сочинение Гумбольдта «Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues», а также изложение Штейнталем гумбольдтовских антиномий языка. В противоположность взглядам на язык, как на орган проявления мысли, он развивает теорию о языке, как органе образования мысли; метафизике противополагается психология; нативизму — генетизм. Гумбольдтовское понимание языка ведет к новым и, по-видимому, неразрешимым антиномиям. Такими антиномиями слова являются: 1) антиномия объективности и субъективности слова, 2) антиномия речи и понимания, 3) антиномия свободы и необходимости, 4) антиномия «неделимого» (индивидуума) и народа.

Язык есть условие мысли индивидуума, но язык развивается лишь в обществе; связь речи с пониманием углубляет антиномию субъективной и объективной стороны языка (противоположность частного общему). Человек, образуя язык, «вплетает себя в его ткань; народ обведен кругом своего языка»[5]. Язык, с точки зрения Гумбольдта и Потебни, есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расшириться универсально; язык есть создание «неделимых», но предполагающее творчество бесконечности поколений и зависящее от

[4] Стр. 29.
[5] См. стр. 33.

преломления его другими; язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследством прошлого; учение о языке, как деятельности, непроизвольно наталкивается на понимание этой деятельности, как трагической коллизии 1) между индивидуальными творчествами коллектива, 2) между предстоящей деятельностью, вызванной предшествующими причинами, и суммой продуктов творчества всего прошлого. «Дионисическая» (Ницше) сторона языка, как энергия, и апполиническая законченность исторически сложившегося ведут к установлению трагедии языка в антиномиях. Потебня предостерегает против понимания антиномий Гумбольдта, как логических ошибок: «решить вопрос о происхождении языка и отношении его к мысли, говорит он вместе с Гумбольдтом, значит примирить существующие в языке противоречия» (стр. 40). Эти противоречия метафизические понятия организма и им аналогичные примирить не могут. Гумбольдт возводит дух и язык (понимание и речь) к высшему началу; дуализм языка предопределен не данным единством. Тут кончается по Гумбольдту дальнейшее исследование; тут начинается оригинальная теория Потебни.

«Гумбольдт не находит ничего равного языку»[6]. Потебня устанавливает поразительное сходство между происхождением и зависимостью слов и происхождением и зависимостью мифических образов народного творчества; опираясь на историю, он обращается к данным психологического анализа, смешивая историзм с психологизмом; все многообразие его трудов, вся кропотливая работа его колоссальных «Записок по русской грамматике» клонится к установлению аналогии между словом и мифом. Две величины: одна — творческая энергия речи; другая — поэтическая энергия народов, выражающаяся в фигурах и тропах речи. Из произведений первой энергии рождается слово, осознаваемое, как мысль; из произведений второй энергии рождается поэтический миф, осознаваемый, как м и р о с о з е р ц а н и е; обе энергии, анализируемые со стороны форм проявления, в процессе исторического образования подчиняются тем же законам; две величины, порознь равные одной и той же третьей, в этом смысле равны; на установление этой аналогии Потебня отдал всю свою жизнь, приложил весь блеск ученой своей эрудиции, обнаружив при этом необычайную тонкость и проницательность; он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и проницательным эстетиком; задолго до современной критики перекинул он мост между исканиями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии, как продуктов единого творчества. В этом смысле он является для нас тем, чем некогда являлся для Ницше Яков Бургхардт; многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова — на художественную самоценность слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями.

Потебня соглашается с Гумбольдтом лишь отчасти; язык, правда, есть произведение народа; но в жизни «неделимого» есть много фактов, требующих детального «психологического» анализа, прежде чем переходить к коллективу.

П р е ж д е в с е г о о б л а с т ь я з ы к а н е с о в п а д а е т с о б л а с т ь ю м ы с л и; и потому рано их объединять в высшее единство, как это делает Гумбольдт; дитя в известном возрасте не говорит, но думает; глухонемой не говорит вовсе; в математике ученый отказывается от слова; мысль ваятеля, музыканта невыразима словом. Прав Штейнталь, указывая на последующую лишь связь мысли со словом, на разрыв той связи при высокой степени отвлеченности. Слово есть стремление душевной деятельности к уразумению самое себя; таков вывод для Потебни из теории Гум-

[6] Стр. 43.

больдта; д у х Гумбольдта в этом смысле понимает Потебня, как сознательную умственную деятельность, образующуюся посредством слова; отсюда заключает Потебня, что язык есть нечто самостоятельное по отношению к умственной деятельности, исторически независимое от нее; формы творчества в языке отличны от форм умственного творчества; генетически формы творчества в языке первее вторых; язык и дух (в смысле Гумбольдта) Потебня и выводит из иррациональной «г л у б и н ы и н д и в и д у а л ь н о с т и »; в глубине индивидуальности речь уже не есть орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством; порабощение слова мыслью в этом смысле периферично, не касается центрального значения смысла слова, как такового; музыка слов, художественное сочетание звуков, непонятное для ума, есть вечный импульс к образованию новых словесных значений; но эти значения суть символы; в них, как и в музыке рассказ о несказанном. Под терминологической отчетливостью слов, как под остывшей земною корой, слышится Потебне вулканическое безумие, и в нем — жизнь слова. Под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

Струй кипенье...
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход.

«К о л ы б е л ь н о е п е н ь е с л о в а » устанавливает Потебня за рациональным смыслом его; и нам начинает казаться, что тут говорит с нами не харьковский профессор, а символист Верлэн, требующий, как и Потебня, от слова музыки неуловимого. Смысл всей деятельности Потебни — выявить «и р р а ц и о н а л ь н ы е к о р н и л и ч н о с т и »в творчестве слов; он проделывает, в сущности, ту же работу, как и Ницше: второй вскрывает трагическую глубину невоплотимого под олимпийской маской греческого народа; первый вскрывает трагическую глубину невоплотимого под кристаллической отчетливостью рационально выраженного, доказав иррациональность самого слова, этого условия всякого выражения; отличие Ницше от Потебни лишь в том, что первый с ослепительной силой дерзко бросил свою мысль в лицо общества; второй же стыдливо обвернул по существу революционную идею тысячами страниц кропотливых и подчас сухих исследований, а также затуманил ее данными не вполне последовательного психологического анализа.

«Сам Гумбольдт, — говорит Потебня, — не мог оторваться от метафизической точки зрения, но он именно положил основание перенесению вопроса на психологическую почву своими определениями языка, как деятельности, работы духа, как органа мысли» (стр. 46). Законы душевной деятельности не касаются истории; они — все те же; постоянные отношения, найденные из законов развития языка, должны лечь в основу вопроса о происхождении слова. Так переходит Потебня к сближению языкознания с психологией. Скажем заранее, что тут наталкиваемся мы на основную ошибку обоснований Потебней теории языка; ниже мы постараемся доказать, что верные мысли, положенные им в основу своей теории, не могут быть доказуемы при помощи данных научной психологии; в сближении языкознания с психологией есть натяжка[7]. Но Потебня полагает, что такое сближение возможно под условием понимания психологии, не как чисто описательной науки; описательная психология ведет

[7] Пока мы ограничиваемся в изложении книги Потебни его ложной, по нашему мнению, терминологией; называя историзм Потебни «п с и х о л о г и з м о м », определяя эстетизмом слово «психизм», мы, по необходимости пользуясь пока терминологией Потебни, тем не менее помним условность приводимых им терминов.

к систематике душевных способностей, между тем как нас интересуют не самые эти способности, не самая система психологических понятий, а генетическая их зависимость; описательная психология между тем для Потебни из опытной психологии переходит в мифологию; здесь он с Гербартом; здесь под опытной психологией разумеет Потебня не то, что мы; мы более согласимся с Вундтом в том, что опытная психология есть ветвь естествознания, и как раз задача ее — в генетической связности психофизических факторов; но Потебня, поскольку он пытается связать задачу свою с задачами общей психологии, является гербартианцем. «Гербартова теория представлений, как сил, говорит он, первая поставила психологию на степень науки, освободивши ее... от грубого, непригодного и в практическом отношении эмпиризма» (стр. 57). Душевный механизм в своем «параллелограмме сил» заключает и такую, которая неопределима[8]; в доказательстве независимости душевных движений от механических сил склоняется Потебня к Лотце[9].

Чувство и воля не выводимы из отношения представлений; между образом предмета и понятием о предмете есть прерывность; слово является посредствующим соединяющим звеном: в слове однако вовсе не встречает нас подлинное соединение образа представления с понятием; слово являет нам, правда, уже известное развитие мысли; но оно — чувственный материальный знак, неразложимый в понятии, не покрываемый им; невольно здесь соприкасается Потебня со взглядом некоторых гносеологов, согласно которому идеальное гносеологическое понятие невыразимо в словесном термине, ибо самое слово, даже воспринятое как термин, метафорично (т. е. психологично); так Потебня подходит вплотную к вопросу о т н о ш е н и и п с и х о л о г и и к т е о р и и з н а н и я с л и ш к о м з а с о р о к л е т д о т о г о, к о г д а э т о т в о п р о с б ы л в ы д в и н у т в о в с е й е г о п р и н ц и п и а л ь н о й в а ж н о с т и в с о в р е м е н н о й т е о р е т и ч е с к о й м ы с л и.

Слово предполагает чувственные восприятия; слово предполагает звук.

Чувственные восприятия.

Прекращая ход мыслей, а также внешние впечатления органов чувств, мы остаемся с чисто физиологическими ощущениями организма, совокупность которых являет нам о б щ е е ч у в с т в о в а н и е; оно не предполагает органа: «субъективные впечатления общего чувства» и впечатления объективных чувств в различных сочетаниях суть тоже общие чувства; под о б щ и м ч у в с т в о м разумеет Потебня: 1) состояние тела, 2) хаотическое смешение состояний души с физиологическими ощущениями, идущими от организма; в первом смысле общее чувство имеет невыразимое содержание; во втором смысле оно «есть форма отношения души к неопределенным членам и вполне заключается в категории удовольствия и неудовольствия» (стр. 67). Тут опять Потебня склоняется к Лотце и проводит различие между физиологическим и психологическим взглядом на чувство; став на психологическую точку зрения, мы не обязаны исследовать физиологические причины звука, но лишь исследовать действие звука, как такового; Потебне необходимо отграничить его «п с и х о л о г и ю» от физиологии для того, чтобы обосновать «п с и х и з м» материального слова, как независимую, неразложимую ценность; но это ему не вполне отчетливо удается; с гораздо большим удобством его точка зрения условно обосновываема на доктрине психофизического параллелизма; он собственно хочет сказать, что чувственное восприятие слова относимо к внутреннему ряду параллелизма; но внутренний ряд есть лишь постулат психологии, отрезаемый от внешнего ряда теорией знания в его «прогрессивном» и

[8] Стр. 57.

[9] Стр. 57–63 (ход доказательства с цитатами из Лотце).

«регрессивном» (Вундт) рассмотрении; «психическая» жизнь слова, законы этой жизни устанавливаемы лишь формально и притом за пределами психологии, как науки; психология словесности есть в сущности теория ценностей слова, взятого со стороны иррационального его содержания; она не нуждается в психологическом обосновании; систематизация этого содержания есть область эстетики: к тому собственно и клонит Потебня, но запутывается в психологических теориях своего времени: ведь проблема ценностей, как гносеологическая проблема, еще не была отчетливо выдвинута в его время так, как выдвигается она, например, во Фрейбурге.

Что Потебня клонит к обоснованию самоценности слова, явствует из нижеследующего: «по мере того, как с увеличением раздельности впечатлений... уменьшается сила сопровождающей их физической боли или наслаждения, все яснее и яснее выступает другого рода оценка впечатлений, именно — чувство их собственной красоты» (стр. 71). В словесно расчлененном звуке совершается, так сказать, объективация чувственности: слово предстает, как эстетический феномен; в слове мы как бы освобождаемся от себя; и развитие чувственной стороны языка совершается с увеличением сложности звуковых впечатлений; древние языки из трех основных гласных (а, и, у) развивают неуловимое прежде множество средних звуков в новых языках.

Слово есть избыток «психизма» человека; в слове человек является единственным существом, у которого «психизм» переходит в эстетическую игру; слово, само по себе, есть эстетический феномен.

Звук слов.

Даже членораздельный звук слова бывает непроизволен; источник звука для сознания есть состояние души; он — средство освобождения от силы душевных потрясений; простейшие стихии материала слов — гласные и согласные; первые — тон; вторые — шум[10], разнообразие их определяется скалой между «и» и «у»; как невозможно выйти за предел спектра, так невозможно выйти и за предел скалы гласных[11].

Не всем языкам свойственны все звуки; не всем инструментам свойственны все тоны; в звуковых стихиях слова открываем мы соответствие раздельности восприятий[12]. Тут Потебня подходит вплотную к гениальной догадке Бодлера о соответствиях, как подходит он и к мысли об аналогиях ощущений, которых касается Вундт.

Впервые членораздельность слова выражается в междометии; междометие характеризует тон, оно не произвольно; оно — отголосок состояния души; каждый раз оно как бы воссоздается сызнова; оно незаметно для сознания субъекта и в том смысле не имеет значения слова; междометие уничтожается обращенной на него мыслью[13]. Замечая свой собственный звук, человек создает слово; звук воспринимается; образ звука ассоциируется с предметом: так музыкант от ноты переходит мгновенно к клавишу. На этой стадии развития слова изменяется переход от значения к звуку; сперва предшествует образ звука; потом — образ предмета, вызывающего звук; такое изменение порядка ассоциаций происходит от того, что звук, первоначально произносимый самим субъектом, теперь раздается из уст другого; слушающий начинает понимать других, как себя[14]. Образ звука, вызывающий образ предмета в соединении с представлением, вызываемым этим образом, есть внутренняя форма слова,

[10] Стр. 85.
[11] Стр. 87.
[12] Стр. 88–89.
[13] Стр. 90–94.
[14] Стр. 95–101.

отличная от звуковой (окно, как рама со стеклами, вызывает представление о действии: окно, как место, куда смотрят); она — текуча, переменна, неповторяема в различных индивидуальностях; она порождает новое словесное творчество; в таком случае часто звуковая форма слова начинает употребляться в переносном смысле; «в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего» (стр. 102).

Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора, т. е. оно таит потенциально и ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели (эстетического феномена) в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в позднейших стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыденная речь — сплошь гетерономна: здесь термин связан образом; образ — мыслью: идеал мысли — автономия, т. е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т. е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований.

Таков вывод из учения Потебни об отношении внутренней и внешней форм слова; этот вывод снова и снова сближает его с грезой поэта-романтика о неизреченном, текучем, мгновенном и рационально непередаваемом значении, как бы сквозящем из глубины каждого слова; за покровом обыденного смысла слово таит в себе первобытно-стихийную, заклинательно-действенную силу; иррациональные глубины личности сквозят в самом обыденном языке. С видимым удовольствием цитирует Потебня Гейзе, утверждающего, что «а» — общее выражение тихого, ясного чувства, «у» — выражает страх, противодействие, «и» — любовь; с удовольствием останавливается он на сближении восприятий, столь частом и в народном творчестве («я с н ы й з в у к»), на словах слепорожденного о том, что красный цвет напоминает звук трубы и т. д.; Потебня признает символизм самого звука слов, отказываясь от надежды видеть здесь разработанную теорию. От лингвистики, грамматики и психологии словесных символов приходит Потебня к утверждению мистики самого слова; идя в совершенно обратном направлении, символист Малларме от веры в мистику слова переходит к парадоксальнейшей мысли о мистике самой грамматики; здесь соприкасаются выводы ученого исследователя с выводами одного из безумнейших символистов. И обоих как бы доводит до парадоксальности Фабр д'Оливэ, пытающийся в своем сочинении «La langue hébraïque restituée» истолковать священные тексты Библии с помощью довлеющих себе сочетаний звуков еврейского языка.

Для всех трех в словах, отрешенных от рационального содержания, слышится «мысли музыкальный шорох», для всех трех остров мысли омываем «колыбельным пеньем» словесных струй.

Символизм языка и есть для Потебни его поэтичность; символизм этот обусловлен, как видели мы, соединением звука с внутренней формой; забвение внутренней формы переводит поэтическую речь в прозаическую. «Изменение внутренней формы слова оказывается тожественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т. е. к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства» (стр. 177–178). В слове Потебня различает в н е ш н ю ю ф о р м у (звук), в н у т р е н н ю ю

форму (способ выражения содержания) и самое содержание; внутренняя форма, направляя и обусловливая мысль, вместе с тем нераздельна и с внешней формой; она меняется с ней; она ее обусловливает. То же встречает нас в искусстве; содержанием художественного произведения является его идея; внутренней формой окажутся образы, в которых дана идея; внешней формой — материал, в который воплощены образы. Искусство есть творчество в том же смысле, как слово. «Художественное произведение очевидно не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. Факторы, напр., статуи — это, с одной стороны, бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этой мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе больше, чем они. Синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихия существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т. е. внутренней формы... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, — следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, т. е. влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формою, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том «minimum» содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... Возможность того обобщения и углубления идеи, которое можно назвать самостоятельною жизнью произведения, не только не есть отрицание нераздельности идеи и образа, но, напротив, условливается ею» (186–188).

Из объединения внешней формы и содержания путем взаимной обусловленности внутренней формы провозглашается единство формы и содержания как в словесном, так и художественном символе. И в этом выводе своем Потебня предваряет и обосновывает один из главных лозунгов русского символизма. «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, т. е. видя в нем те же признаки, что и в слове, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, и именно поэзия» (стр. 198).

Ученик Гумбольдта, русский профессор, через добрые полстолетия протягивает руку новейшим исследователям грамматики и истории языка. Характерно совпадение Потебни со взглядами К. Фосслера, высказанными им в статье «Грамматика и история языка» (Логос. Выпуск первый). Вот что пишет Фосслер: «Мы знаем, чему подчинено учение о правильности языка, т. е. практическая грамматика. Она служит языку, как искусству, и научает нас технике словесной красоты. Кроме того, ясно, на каком фундаменте академическая грамматика в спорных вопросах, касаю-

щихся «usus'a» языка, должна основывать свой авторитет и фактически основывала, следуя правильному инстинкту: на художественной способности, на чувстве вкуса и на развитии вкуса речи, на примере художников языка» (Логос. I, 167). И далее: «Притязать на научный характер может только та история языка, которая рассматривает весь практический причинный ряд лишь с целью найти в нем особый эстетический ряд» (стр. 170).

Мысль, высказанная Фосслером и развитая в деталях Потебней еще пятьдесят лет тому назад, им же обоснована на примерах, как в капитальном исследовании «Из записок по теории словесности», так и в трехтомных «Записках по русской грамматике»; здесь основная мысль Потебни преломляется и сверкает в тысячах граней. «Слово только потому есть орган мысли и непременное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя», говорит Потебня, «что первоначально есть символ... и имеет все свойства художественного произведения» (стр. 205). Теряя внутреннюю форму, слово утрачивает свой символический смысл, т. е. лишается поэзии: оно превращается в понятие; в поэзии связь образа и идеи утверждается, но не доказывается; в науке подчинение факта закону должно быть доказано; доказательство же есть «разложение первоначальных данных»; отсюда цельность наслаждения художественной образностью слова и неполнота разработки научного факта, а также логического определения; наука дробит мир, чтобы из мельчайших неделимых сложить систему понятий; «но эта цель удаляется по мере приближения к ней, — система рушится». Бесконечная разложимость поэтического слова, создавшего условия научного мышления, есть невозможность найти гармонию и цельность в системе научных понятий; и наука, как бы описывая круги развития, временами возвращается к поэзии; символ становится опять на место понятия; здесь утверждается Потебней обусловленность самого научного мышления поэзией слова: наука только стремится перейти черту, отделяющую мир символов от мира объективной действительности; по мере осуществления этого стремления черта передвигается; объективная действительность ускользает; мы снова возвращаемся к символизму; ясность понятий затуманивается вновь.

Мир бестелесный, странный, но незримый
Теперь роится в хаосе ночном.

Таким образом, в невозможности в науке перейти грань объективной действительности странным образом сходится Потебня с Риккертом.

* * *

Слово-символ, заключая множество переносных смыслов, с течением времени меняет внутреннюю форму; система метафор, являющаяся в результате изменения смыслов, рождает ряд поэтических мифов; эти же последние лежат в основе примитивного религиозного творчества; между явлениями устанавливается здесь иная связь, необъяснимая принципом объективной причинности[15]; «но понятия объективного и субъективного — относительны». Здесь подходит Потебня вплотную к вопросу, который поставил Кант: перекинуть мост от принципа объективной причинности к причинности субъективной; находя в сфере искусств проявление субъективной причинности, он пришел к необходимости или вовсе исключить сферу красоты из

[15] Стр. 205–216.

своей системы, или дать обоснование эстетики; в том и заключается смысл «К р и т и к и с п о с о б н о с т и с у ж д е н и й». Определением слова, как поэзии, Потебня включает самую область грамматики в область эстетики; и поскольку кантианской эстетикой является эстетика трансцендентальная, а эстетические произведения рассматриваются, как культурные блага, постольку теория словесности и, более того, теория слова суть главы теории ценностей. В свете современной научной философии область этой теории не может быть областью психологии вообще; психологическое обоснование Потебни не выдерживает критики; тем не менее ядро его мысли совершенно правильно; Потебня ни разу не решил вопроса об отношении психологии к теории знания; вооружаясь против логизирования грамматики, Потебня восставал, в сущности, против дурного метафизического догматизма; доказывая живую конкретность и неразложимость слова, указывая на историческое развитие слова, независимое от логики, он, в сущности, доказывал неразложимость, в методах точной науки, исторических событий, претерпеваемых словом; и потому-то его «г е н е т и з м» двоится; называя себя генетистом и противополагая логике языкознания психологию, он, в сущности, противополагал принципу научной всеобщности принцип индивидуальности истории; слово в истории является нам неразложимым, цельным, конкретным; оно как бы «индивидум»[16]. Но если возможно установить принцип индивидуальной причинности, если в истории устанавливаема какая бы то ни было связь, то должна быть форма, одинаково относимая, как к всеобщему, так и к индивидуальному; такая форма не есть всеобщая форма; она есть принцип этого всеобщего; таким принципом может быть только принцип трансцендентальный. Восставая против оседлания грамматики логикой, Потебня протестовал против смешения объективного принципа с принципом самой объективности; борьба с метафизическими теориями языка, отнесение грамматики к эстетике возможны лишь под условием принципиального обоснования грамматики, как н е з а в и с и м о й дисциплины. «П с и х о л о г и з и р о в а н и е» грамматики не является для нас сущностью и здоровым ядром теории Потебни; Потебня не мог пользоваться теми данными теоретической философии, которыми пользуемся мы; и, борясь с дурным привкусом рационализма в теориях слова скорей полемически, нежели вследствие принципиальной необходимости, он перенес вопрос о значении слова в область психологического анализа. Психология есть дисциплина, основанная на генетическом методе; но генетический метод объединяет научную психологию с естествознанием в одну группу наук; между тем, оставаясь генетистом, Потебня не раз противополагает психологию естествознанию; его «генетизизм» есть генетизм sui generis. Защищая позицию о нераздельной цельности, окончательной неразложимости исторически сложившихся слов, он прав безусловно; но неразложимость слова, его художественная самоценность и целостность вовсе не доказуема психологией, которая ведет к представлению о разложимости процессов словесных образований; психологизм Потебни есть неудачное одеяние его глубоко верной мысли. Нас не должна удивлять методологическая спутанность исследований Потебни; методология частных наук в его дни была вовсе не разработана; отчетливость, характеризующая такую методологию в наши дни, отсутствовала; более должен поражать нас в Потебне тот факт, что в деле принципиального обоснования своей по существу верной мысли он оперировал с чуждым языкознанию методом и не связал решительный вывод свой с погрешностями, неизбежными при таком смешении. Он находился в положении каменщика, лишенного молотка и работающего пилой. Только верное эстетическое чутье в понимании места теории слова, независимое от теоретического

[16] Я употребляю этот термин в риккертовском смысле.

обоснования этого места в ряду других дисциплин, только перенесение центра тяжести исследований от теории к многообразию конкретных данностей (грамматики, поэзии, мифологии) спасли Потебню от необходимости отрицать за словесным творчеством автономный смысл. Психологические обоснования данных словесности посредством анализа процессов творчества неминуемо ведут к гетерономии слова; стало быть, повернуться в сторону психологии, стать генетистом, заставила Потебню не внутренняя необходимость, а чисто внешняя. Такая необходимость была: он боролся с дурным метафизическим догматизмом в грамматике и языкознании, усматривая даже у своего учителя Гумбольдта метафизический привкус; полемика повернула его к психологизму, односторонняя тактика заставила его причислить себя к генетистам. К самому психологическому методу обратился Потебня с заранее предусмотренной целью: доказать с его помощью то-то и то-то; психология в его исследованиях не автономна, а гетерономна; смешно видеть иных последователей Потебни, которые отнеслись к его генетическому методу всерьёз; они необходимо должны просмотреть самую сущность Потебни; они не могут оценить революционного смысла его мысли, высказанной им слишком за сорок лет до того, как эта мысль наконец получила обоснование.

Мысль Потебни получает всю свою силу под условием противопоставления многообразия действительности, как объекта точной науки, многообразию действительности, как объекта исторических исследований; впервые мысль эта разработана и отчетливо разъяснена в капитальном исследовании Риккерта[17]. Объект истории не есть объект естествознания и психологии; между тем и другим непереступаемая граница теории знания; теория знания, в свою очередь, ищет опоры и дальнейшего своего развития включением индивидуально неразложимых исторических и эстетических факторов, как культурных ценностей. Учение о слове Потебни есть учение о нем, как культурной ценности; «генетизм» Потебни есть, в сущности, «историзм»; «психизм», приписываемый им слову, есть эстетизм этого слова; Потебня исторически устанавливает независимость поэзии слова от мысли: слово есть произведение искусства. Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип.

Велико значение Потебни для гносеологических исследований будущего в области эстетики; включением грамматики и языкознания в эстетику меняется самый характер ее. В рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей.

Столь же велико значение Потебни для будущей теории символизма, которая хочет видеть себя теорией творчества; теория символизма, отправляясь от лозунга о примате творчества над познанием и расширяя сферу своего действия классификацией рядов исторического символизма (эстетического, религиозного) и далее: отыскивая общий принцип обоснования проблем эстетики и религии, рассматриваемых теорией знания, как проблемы культурных ценностей, — теория творчества сталкивается с теорией знания; общие задачи их объединяют.

В зависимости от подхождения к все той же проблеме (эстетического или теоретического) даются в настоящее время два разных решения о взаимоотношении теорий знания и творчества: 1) теория знания предопределяет теорию творчества, 2) теория творчества предопределяет самую теорию знания. С точки зрения второго решения основной теоретической задачи современности учение Потебни подчеркивает труд-

[17] См. Границы естественно-научного образования понятий.

ность самого словесного существования теории знания; термины ее — условны; мысль, выраженная в ее чистейшем виде, чуждается стихии членораздельного слова. Самые термины суть символы неизреченного:

«Мысль изреченная есть ложь».

Потебня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли и теоретикам искусства; множество положений, высказанных и обоснованных Потебней, независимо от него всплыли, как боевые лозунги еще и доныне оспариваемой школы искусства. Литературная школа русского символизма выдвинула следующие положения: 1) творчество обусловливает познание, 2) форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства, 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренне реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно; творчество слов исторически первее познавательного творчества; познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Форма поэтического символа не отделима от содержания, потому что самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме. Всякий образный символ — метафора; а само слово есть уже в известном смысле метафора. В сущности, слово — наклонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию.

Таковы ответы Потебни. Этими ответами он из прошлого связует с нами себя.

Печатается по изданию:

Белый А. Мысль и язык: Философия языка А.А. Потебни // Логос. Кн. 2. С. 240–258.

Дмитрий Овсянико-Куликовский

ЯЗЫК И ИСКУССТВО

X. От пра-языка к искусству

Чтобы понять переход от искусства, заключавшегося в самом языке, к настоящему искусству, как самостоятельной функции духа, нужно прежде всего стать на следующую точку зрения.

Искусство есть известная *работа мысли*. Первыми, древнейшими проявлениями и созданиями этой работы были слова, грамматические формы, — *язык*. Но психическая деятельность, известная под именем языка, не только не исчерпала творчества мысли, а напротив укрепила и развила его. Этот прогресс мысли выразился в стремлении подняться над областью языка в какие-то высшие сферы, создать новый мир образов, кроме того, который уже был дан и самом языке. Та энергия мысли, которая тратилась на самую речь, теперь направится куда-то выше речи, и последняя будет низведена на ступень материала или орудия этой новой деятельности. Для этого прежде всего необходимо, чтобы грамматические категории сами по себе перестали быть осмысленными и художественными, чтобы они уже не занимали так много места в сознании, став чисто формальными, только скользили бы по его поверхности, не отнимая у него ни времени, ни энергии. Тогда то, что мысль создавала в сфере слов и их грамматических форм, будет создаваться в большем масштабе в тех областях творчества, которые называются песней, сказкой, басней, поэмой и т. д.

Будут созданы образы, животные и человеческие, которые явятся в сознании представителями известных общих черт, общих понятий; например, лев — как представитель силы и власти, какой-нибудь богатырь — как представитель стремлений целого племени, и т. д., — и в результате получится новая, более сложная деятельность мысли, направленная на апперцепцию образами тех понятий или идей, которые имеются или назревают в умственном обиходе племени.

Но на первых порах эта новая деятельность будет еще хранить живые следы своего происхождения. Как язык — до искусства — был искусством наивно-реалистическим, так и эта примитивная поэзия будет проникнута тем же духом. Сказка, басня, поэма будут пониматься à la lettre, — как *быль*, как изображение конкретного случая; идея же, смысл, иносказание, в них заключенные, лишь исподволь станут овладевать сознанием. По мере развития способности восходить от образа к идее искусство будет постепенно терять свой наивный реализм и развиваться в направлении *идеалистическом*. Когда наконец *идея* займет в сознании подобающее ей место, тогда установится то гармоническое соотношение между образом и идеей, между конкретностью первого и отвлеченностью второй, которое составляет душу настоящего искусства и может быть названо *внутренним ритмом художественной мысли* (в противоположность внешнему).

И если бы мы задались целью проникнуть в «тайны» художественного творчества (в том виде, как оно является уже в настоящем, развитом искусстве), то вот те пункты, на которые нам пришлось бы устремить все наше внимание: 1) *психология внутреннего ритма — образа и идеи*, 2) *психология внешнего ритма*, и 3) *участие языка* в осуществлении того и другого психологического процесса. Последний пункт — самый трудный, потому что это участие бессознательно. Сам по себе язык уже не

является процессом художественным, но он и не перестал и, конечно, никогда не перестанет быть *орудием мысли,* все равно какой — научной, философской, религиозной, художественной, — и вот тут-то и возникает вопрос: какие незримые узы связывают психический процесс художественного творчества с психической деятельностью языка в его современном состоянии?

Мы знаем уже, что язык, как процесс мысли, развертывается — с тех пор как он перестал быть искусством — в сфере бессознательной или полусознательной. Спрашивается: что он там делает, как он там функционирует — в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?

Мы не беремся здесь ответить на этот вопрос и только указываем на необходимость его постановки. Для правильной же постановки его нет лучшего отправного пункта, как следующая глубокая мысль Потебни:

«Моменты вещественный и формальный различны для нас не тогда, когда говорим, а лишь тогда, когда делаем слово предметом наблюдения. На мышление грамматической формы, как бы она ни была многосложна, затрачиваем так мало новой силы, кроме той, какая нужна для мышления лексического содержания, что содержание это и грамматическая форма составляют как бы один акт мысли, а не два или более, и живут в сознании говорящего, как неделимая единица. Говорить н формальном языке, каковы арийские, значит систематизировать свою мысль, распределяя ее по известным отделам. Эта первоначальная классификация образов и понятий, служащая основанием позднейшей умышленной и критической, не обходится нам, при пользовании формальным языком, почти ни во что. По этому свойству *сберегать силу* арийские языки суть весьма совершенное орудие умственного развития; *остаток силы, сбереженной словом, неизбежно находит себе другое применение, усиливая наше стремление возвыситься над ближайшим содержанием слова.* Наш ребенок, дошедший до правильного употребления грамматических форм, при всей скудности вещественного содержания своей мысли, в некотором отношении имеет преимущество перед философом, который пользуется одним из языков, менее удобных для мысли». («Из записок по русской грамматике», изд. 2-е, стр. 27).

Как видно из приведенного места, сбережение умственной силы состоит в том, что грамматическая форма, некогда жившая и действовавшая в сознании, теперь едва-едва затрагивает его, делает свое дело втайне, и та энергия, которая некогда тратилась на ее мышление, освобождается для другой — высшей — деятельности. Какой рациональной, т. е. научной и философской, а также и *художественной,* образной. Мы видели выше, что энергия, тратившаяся некогда на мышление грамматической формы, имела — между прочим — *художественный пошиб.* И вот, раз она освободилась, то ее дальнейшая деятельность может принять форму не только научной или философской, но и художественной — смотря по человеку, по характеру и свойствам его ума.

Художник — это тот мыслитель, который апперципирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка. Как и всякий нормальный человек, художник схватывает впечатления словами и наряжает их в грамматические формы. Но у него былая художественность слова и грамматического значения действует несравненно сильнее, чем в уме нехудожественном. И прежде всего в начавшемся брожении его мысли возникает движение, для которого отправным пунктом или импульсом служит свойство слова— иметь «внутреннюю форму». Известное дело, в языке художника самые прозаические слова с давно угасшею внутреннею формою оживают и в применении к тем или другим представлениям или понятиям получают новую, часто совершенно неожиданную образность и живописность. Такая работа слова могущественно содействует тому, чтобы понятия мыс-

лились не слишком абстрактно, чтобы они наряжались в наиболее яркие, типичные представления. И вот из этого брожения мысли, движущейся в *таком* направлении, и возникает умственный порыв — создать по образу и подобию слова с внутренней формою, или понятие, воплощенное в типичное представление, иной — высший — продукт мысли, *художественный образ,* в котором была бы воплощена какая-либо идея. В этой работе ума, в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами, и между прочим — грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается — и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства.

Если художник обладает специальным талантом *словесного* (стихотворного или «прозаическаго») воспроизведения этой работы мысли, то он напишет поэму, роман, драму, комедию и т. д. Если у него этого таланта нет, а есть другой — *живописный,* то он *переведет* эту свою внутреннюю работу *мысли* и *слова* на язык красок и напишет картину. Если у него другой дар — пластики, он воспроизведет ту же работу *мысли* и *слова* «резцом» и создаст статую и т. д. Живопись и скульптура суть только *переводы* внутренней умственно-словесной художественной деятельности на другой язык — красок, форм, линий.

Если, наконец, художник не обладает никаким специальным талантом и никакою «техникою», то он ничего не напишет, не нарисует, не вылепит, но это не мешает ему оставаться художником, даже великим, для себя и для тех, которые его лично знают и имеют возможность заглянуть во внутреннюю работу его ума.

* * *

Можно было бы попытаться (исследователю, вооруженному соответственными специальными знаниями) объяснить с точки зрения, здесь проводимой, отношение ко внутренней художественной работе мысли и слова — и таких искусств, как архитектура, с одной стороны, а лирика и музыка — с другой. Это вопрос более сложный и специальный, требующий особых исследований в области внешней формы как языка, так и этих искусств, ибо в архитектуре, в лирике и в музыке внешняя форма теснее, чем в других искусствах, слита с содержанием.

Я позволю себе здесь лишь несколько замечаний. Архитектура, лирика и музыка могут быть выделены в особую группу, характерною чертою которой, отличающею ее от остальных искусств, является следующее. В то время как в поэзии, живописи и скульптуре «внутренняя форма» состоит из *образов* и *идей,* — в архитектуре, лирике и музыке она слагается из *чувствований* и *идей. В* этих трех искусствах *роль умственных образов,* которыми, как мы знаем, в других искусствах апперцепируются идеи, играют известные *эмоции,* вызываемые в душе действием *внешней формы*: гармонией линий, так сказать, «геометрической поэзией» — в архитектуре, гармонией образов и звуков речи — в лирике, мелодией — в музыке. Правда, известные эмоции («эстетические»), известная игра чувств являются неизменным спутником всякого художественного процесса. Но в поэзии, живописи и скульптуре эти специфические движении души сами по себе вовсе не служат для апперцепции идей: последние апперципируются не ими, а художественными образами. «Эстетическое же наслаждение» возникает скорее как результат процесса, как своего рода награда — за творчество — для художника, за понимание и повторение чужого творчества

для всякого, кто воспринимает художественное произведение. Другое дело — архитектура, лирика и музыка, где эмоции не только имеют значение «результата» или «награды», но прежде всего выступают в роли основного душевного момента, в котором сосредоточен весь центр тяжести произведения. Эти искусства могут быть названы *эмоциональными* — в отличие от других, которые назовем *интеллектуальными* или *«образными»*.

В последних душевный процесс подводится под формулу: *от образа к идее и от идеи к эмоции*. В первых его формула иная: *от эмоции, производимой внешней формою, к другой, усугубленной эмоции, которая возгорается в силу того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи*. Например: я любуюсь грандиозной архитектурой храма или мой слух чарует страстная мелодия — в обоих случаях я уже во власти эстетической эмоции; но эта эмоция должна еще усилиться или перейти в другую — высшую — когда я, любуясь архитектурою храма, начну думать о Боге, о вечности или когда страстная мелодия пробудит в моем сознании идею любви.

Исследователю психологической природы *эмоциональных* искусств в ее генезисе и развитии придется прежде всего заняться изучением эмоциональной стороны самого языка, в особенности «первобытного», архаического. Точнее эта задача может быть определена так: исследовать психологию *чувствований*, утилизируемых в процесс *речи* для апперцепции *понятий*. Такая утилизация и была в эпоху архаическую исходным пунктом или эмбрионом будущих эмоциональных искусств, сперва лирической песни, потом музыки. Архитектура явилась как «перевод» эмоции с «языка звуков» на «язык линий», как переход от *времени* к *пространству*, от *движения* к *покою*, от *ритма к симметрии*.

Печатается по изданию:

Человек: образ и сущность (Гуманитарные аспекты), 2001 // Философия и психология творчества: Ежегодник. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 241–246.

Густав Шпет
ИЗ «ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТОВ»

I

1

A

Термин «*слово*» в нижеследующем берется как комплекс чувственных дат, не только воспринимаемых, но и претендующих на то, чтобы быть *понятыми*, т. е. связанных со смыслом или значением. Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и син-семантические и производным — экспрессивные и дейктические (указание, призыв, приказание, жалоба, мольба и т. д.). Слово есть prima facie *сообщение*. Слово, следовательно, средство общения; сообщение — условие общения. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разумения, слова — воплощение разума.

Все равно, в каком качественном чувственном комплексе воспринимается слово. Эмпирически наиболее распространенным является качество звукового комплекса. Одно качество может быть переводимо в другое. Законы и типы форм одного качества могут быть раскрыты и во всяком другом качестве. Художественное и вообще творческое преобразование форм одного качества может рассматриваться как типическое для всякого качества.

Слово есть знак sui generis. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, omina и пр<оч.>, и пр<оч.>. Теории о связи слова как знака с тем, что он значит, основанные на психологических объяснениях — ассоциациях, связи причины и действия, средства и цели, преднамеренного соглашения и т. п.,— только гипотезы, рабочая ценность которых при современном кризисе доходит до нуля. Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является «родом», а не подводится под род. Если бы даже оказалось возможным подвести ее под род или если бы какие-нибудь принципиальные предпосылки допускали такое подведение и требовали его, все-таки *методологически* правильнее, безупречнее и целесообразнее до построения каких бы то ни было теорий рассматривать названную связь как специфическую. Специфичность связи определяется не чувственно данным комплексом как таким, а смыслом — вторым термином отношения,— который есть также sui generis, предмет и бытие. Только строгий феноменологический анализ мог бы установить, чем отличается восприятие звукового комплекса как значащего знака от восприятия *естественной* вещи. Слова-понятия: «вещь» и «знак» — принципиально и изначально гетерогенны, и только точный интерпретативный метод мог бы установить пределы и смысл каждого. Это — проблема не менее трудная, чем проблема отличия действительности от иллюзии, и составляет часть общей проблемы действительности.

Что такое «одно» слово или «отдельное» слово, определяется контекстом. В зависимости от цели, из данного контекста как отдельное слово может быть выделен то один, то другой звуковой комплекс. В Новое время графическое изображение и выделение в отдельное слово звукового комплекса устанавливается произвольно — по большей части по соображениям удобства и потребностей грамматической морфологии. «Ход» есть отдельное слово, также «пароход», также «белыйпароход», также «большой белый пароход», также «явижубольшойбелыйпаро-ход» и т. д. Синтаксическая «связь слов» есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык

всего мира, вся культура — слово. В метафизическом аспекте ничто не мешает и космическую Вселенную рассматривать как слово. Везде существенные отношения и типические формы в структуре слова — одни.

Графически слово может изображаться сложною и простою системою знаков. Пиктография и граммография имеют свою историю. Графический знак всегда может быть заменен звуковым. Даже такой графический знак, как свободный промежуток между двумя написанными, нарисованными или напечатанными «словами» — «пробел»,— может быть заменен звуковым комплексом или звуковою *паузою*, которые могут принять на себя любую функцию знака, в том числе и слова, т. е. осмысленного, со значением знака. Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе *семиотики*.

Слово может выполнять функции любого другого знака, и любой знак может выполнять функции слова. Любое чувственное восприятие любой пространственной и временной формы, любого объема и любой длительности *может* рассматриваться как знак и, следовательно, как осмысленный знак, как слово. Как бы ни были разнообразны суппозиции «слова», специфическое определение его включает отношение к смыслу.

В

Под *структурою* слова разумеется не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, вообще не «плоскостное» его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета, по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений. Структура есть конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в «размере» и даже качестве, но ни одна часть из целого in potentia не может быть устранена без разрушения целого. In actu некоторые «члены» могут оказаться недоразвившимися, в состоянии эмбриональном, или дегенерировавшими, атрофированными. *Схема* структуры от этого не страдает. Структура должна быть отличаема от «сложного», как конкретно разделимого, так и разложимого на абстрактные элементы. Структура отличается и от агрегата, сложная масса которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких угодно составных частей без изменения качественной сущности целого. Структура может быть лишь расчленяема на новые замкнутые в себе структуры, обратное сложение которых восстанавливает первоначальную структуру.

Духовные и культурные образования имеют существенно структурный характер. так что можно сказать, что сам «дух» или культура — структурны. В общественном мире структурность — внешне привходящее оформление. Само вещество принципиально лишено структуры, хотя бы состояло из слагаемых, структурно оформленных. Масло, хлеб, воск, песок, свинец, золото, вода, воздух. Дух принципиально не-вещественен, следовательно, не допускает и соответствующих аналогий. Воздух приобретает формы лишь в «движении» («дух»), вода — в течении, в сосудах и т. д. Структурны в вещественном мире лишь оформленные образования — космические, пластические, органические, Солнечная система, минеральный кристалл, организм. Организм есть система структур: костяк, мышечная система, нервная, кровеносная, лимфатическая и т. п. Каждая структура в системе сохраняет свою конкретность в себе. Каждая часть структуры — конкретна и остается также структурою, пока не рассыпется и не расплавится в вещество, которое, хотя также конкретно, но уже не структурно.

В структурной данности все моменты, все члены структуры всегда даны, хотя бы in potentia. Рассмотрение не только структуры в целом, но и в отдельных членах требует, чтобы никогда не упускались из виду ни актуально данные, ни потенциаль-

ные моменты структуры. Всякая структурная форма рассматривается актуально и потенциально полною. Актуальная полнота не всегда дана explicite. Все имплицитные формы принципиально допускают экспликацию. Применительно к слову особенно важно помнить об этом. Так энтимема потенциально и implicite содержит в себе силлогизм со всеми его структурными членами; теория сжимается в формулу; математическая форма содержит не только потенциальные отношения, раскрывающиеся в актуальных количественных измерениях, но также имплицирует приводящий к ней алгоритм; предложение in potentia есть системы выводов и implicite — заключение силлогизма; понятие (терминированное слово) — in potentia, а также implicite — предложение; метафора или символ — implicite система тропов и in potentia — поэма и т. д. [...]

C

α

Определение «слова», из которого я исхожу, обнимает всякое, как автосемантическое, так и синсемантическое языковое явление. Это определение настолько широко, что оно должно обнять собою как всякое изолированное слово, «словарный материал», так и связное, следовательно, период, предложение, так же как и любой их органический член или произвольно установленную часть. Я прибег к такому определению, чтобы сберечь место, иначе необходимое для доказательства того, что, действительно, какую бы *конкретную* часть из целого человеческой речи мы ни выделили, в ней хотя бы виртуально заключены свойства, функции и отношения целого. Логика, между прочим, давно уже извлекает пользу из той мысли, что «суждение» (предложение собственно) есть «понятие» (термин) implicite, а понятие есть суждение implicite. Такая общая предпосылка и дала мне возможность поместить логические формы в простое отношение между морфологическими и оптическими формами предметного содержания. Так как в широком смысле термином морфология пользуются, включая в нее и учение о формах «предложения», т. е. учение о синтаксических формах, то специальный вопрос о роли последних в структуре слова как будто решался простым включением этих форм в морфологические. Но, во-первых, морфему в тесном смысле все же нужно отличать от, скажем, синтагмы, хотя бы последняя не имела иного телесного носителя, кроме морфемы, и хотя бы морфема сама определялась только из наблюдения над синтаксическою динамикою слова, а во-вторых, в синтагмах как формах имеются свои особенности, которых без некоторого хотя бы уяснения оставить нельзя.

Было бы самым простым, в развитие предлагаемой мною схемы, поместить синтаксические формы *между* формами морфологическими в узком смысле и логическими. Исходя из природы самой синтаксической формы, можно было бы убедительно мотивировать предназначаемое ей таким образом место. С другой стороны, непосредственно видно, что и положение логических форм вполне прояснится лишь тогда, когда мы их сопоставим прямо с формами синтаксическими и, следовательно, динамическими, а не с неопределенно морфологическими формами или с определенными чистыми морфемами, всегда статическими — далее в своей истории (эмпирической). Роль и положение логических форм и не осуществляются в живом языке, и непонятны без посредства синтаксических форм.

И действительно, такое представление о положении синтаксических форм не неправильно. Но оно ничего нам не даст, если мы будем понимать его слишком упрощенно, не входя в детали некоторых исключительных его особенностей. Если пред-

ставить себе углубление от фонетической поверхности к семасиологическому ядру слова как последовательное снимание облегающих это ядро слоев или одежек, то синтаксический слой облегает последующие причудливо вздымающимися складками, особенности которых тем не менее от последующего строения всей структуры не зависят и сами на нем не отражаются. Лишь взаимное отношение этого синтаксического и ближайшего логического слоя дает сложный своеобразный рисунок, отображающий на себе особенности строения названных складок. Или если весь процесс изображается как восхождение по ступеням, то оказывается, что со ступени синтаксической нельзя просто перешагнуть на логическую, а приходится перебираться с одной на другую по особым, иногда причудливо переброшенным соединительным мостам. Между формами синтаксическими и логическими происходит, таким образом, как бы *задержка* движения мысли, иногда приятная, иногда затрудняющая продвижение (задержка понимания), но такая, на которую нельзя не обратить внимания.

Вдумываясь в существо синтаксических форм и замечая, что и их особенности (как морфологические, так и акцентологические) исчерпываются чувственно воспринимаемыми эмпирическими свойствами, мы видим, что их отношение как форм к идеальным членам словесной структуры есть отношение не существенное и органическое, а только условно-конвенциональное. Это, конечно, есть знак, но знак *не только* семасиологический или номинативный, *но также* симптоматический, скажем. Одна и та же фонема, resp. морфема, выступает и как знак значения и вещи, и как знак *того, что она есть этот знак*. Это как бы nomen вещи и в то же время nomen nominis. Например, окончание винительного падежа указывает (называет и означает) не только вещь, на которую переходит действие другой, но также то, что название этой вещи занимает место «дополнения» в данном предложении. Фонема и морфема «падежного окончания» являются, таким образом, признаком, симптомом его особого, «вторичного» номинативного значения, как бы второй производной в номинативной функции слова. Если вообразить язык, лишенный какого бы то ни было рода морфологических и синтаксических примет, можно было бы ввести две системы особых названий, акцентов или просто индексов, прибавление которых к словам-именам языка указывало бы всякий раз роль их в аранжировке речи. Частично нечто аналогичное осуществляется в китайском языке, но в большей степени в задуманной Раймундом Луллием Ars magna или в ars characteristica combinatoria Лейбница, также в символической логике (логистике) и даже просто в математической условно-символической речи, которая пользуется не только знаками «вещей» и отношений между ними, но также знаками *своих действий* со своими знаками. Условимся, например, цифрами и строчными буквами обозначать приставочные морфемы, а прописными синтаксические формы, resp. синтаксическое место имени, и вообразим, что лексикон вещных имен в нашем языке состоит из букв и сочетаний букв греческой транскрипции. Тогда можно было бы получить следующие графические изображения:

пусть π — отец, στ — любить, υ —сын, тогда SnsπPps3στOasυ означало бы: *отец любит сына*, и, например, формулы OasπPps3στSnsυ, XvsπYis2στOasυ, SnsπPfs3στOapυ, должны означать: отца любит сын, отец, люби сына! отец будет любить сыновей. И притом значение тут остается независимым от порядка символов π, στ, υ, каковой порядок при других условиях сам может служить синтаксическим знаком, что фактически имеет место в реальных языках.

Из этого примера видно, что синтаксические значения (SPOXY) отмечают одновременно 1) вещи и отношения (π, στ, υ), 2) морфемы, корневые (π, στ, υ) и приставочные (ns, ps2, etc). Но из него видно *еще и другое:* без синтаксических знаков можно

вполне обойтись и тем не менее безошибочно читать и понимать наши формулы. Также и в реальном языке мы можем обходиться без синтаксических знаков синтаксического (quasi-логического наших грамматик) ударения, интонации, порядка слов, пауз и т. п.

Это показывает, что синтаксические формы для передачи смысловых и оптических отношений вещей в структуре слова принципиально не нужны. Они могут служить при случае даже помехой, задержкой пониманию. Одних морфологических форм для осмысленной речи было бы достаточно, от них переход к логическим формам также прост, т. е. логические формы могут так же хорошо обуздать морфологическую материю, как то делают и формы синтаксические, — что и ввергает грамматиков в соблазн и грех измены синтаксису и прелюбодеяния с логикой...

Идеальная «ненужность» (не необходимость) синтаксических форм или реальная ненужность для них особых, помимо морфологических, знаков наперед предсказывает то, к чему мы сейчас придем иным путем. Синтаксические формы суть формы собственно не данные прямо во внешнем знаке, а суть формы *подразумеваемые*, «чистые» и как такие, следовательно, формы онтологические sui generis. Их подразумеваемость и вскрывает их динамическую природу. Напротив, морфологические формы есть как бы статическое регистрирующее резюме из наблюдения живого в синтаксисе языка. Синтаксис — изложение, морфология — индекс и оглавление к нему.

Лишенным синтаксиса и построенным на одной логике языком, может быть, увлекся бы, как идеалом, ученый педантизм или правоблюстительный канцеляризм, но им решительно ступефицировалось бы всякое поэтическое чувство. Логика *для себя* приводила бы живые и вольные морфемы в порядок, можно сказать, каторжный. Но что делала бы грамматика, которая понимала бы, что назначение слова не в том только, чтобы «логически сообщать», и что слово сообщает не только логически. Грамматика, опирающаяся только на гетерономную силу, обрекает язык на каторгу. Синтаксические формы живого языка — шире логических, целиком в последние они не вливаются. Спрашивается, каким *идеальным нормам* подчинится то в свободной динамике языка, что заливает и затопляет своими волнами русло логики?

В самом языке должно быть свое свободное законодательство. Формы языкового построения, конструирования, порядка, уклада должны быть автономны. Их и надо отыскать в самом языке. Для этого не надо только забывать, что слово есть не только знак и в своем поведении определяется не только значимым. Слово есть также *вещь* и, следовательно, определяется также *своими* онтологическими законами. Его идеальная отнесенность двойная: сигнификационная и оптическая, прямая. Слово есть также «слово». «Слово» есть также название вещей-слов, и под ним подразумевается предмет — *слово*. Синтаксис изучает не слово как слово о чем-то другом, а просто *слово*, т. е. сам синтаксис есть слово о слове, о слове как слове, о слове *как словещи*. Синтаксис изучает отличие этой «вещи» от всякой другой вещи, иновещи (например, отличие фонемы от всякой иной акусмы — откашливания, причмокивания, экспрессивного тона, и т. д.[1]), и должен строго блюсти свое достоинство слова о слововещи в отличие от слов об иновещах, от других наук. В таком своем качестве *синтаксис есть не что иное*, как *онтология слова* — часть семиотики, онтологического учения о знаках вообще. Если какой-либо представитель синтаксической науки выразит изумление перед тем, что он оказывается в объятиях онто-

[1] Сама фонетика (как физиология звуков речи) этого не изучает, т. е. *не может обосновать*, для нее фонема — данность. Обосновать отличия *знака от «простого» звука* может только семиотика.

логии, то придется поставить ему на вид, что он сам этого хотел, высвобождаясь из плена логики. Синтаксис как *формальная* онтология слова есть синтаксис «идеальный», если угодно «универсальный», синтаксис же данного конкретного языка есть онтология материальная, применительно к форме бытия языка как факта социального, исторического, онтология *историческая*. История языка должна ответить на вопрос об формах его эмпирического существования, развития, изменений, возникновения и пр<оч.>.

Как формы исторические синтагмы даны нам *внешне*, т. е. имеют свое чувственное, внешнее обличие, — в самой ли морфеме соответствующей или в особом признаке: акцентуации, паузе, временной последовательности морфем и т. д., хотя, как сказано, специальные знаки для них идеально не необходимы, так что они могут супонироваться другими внешними датами. Как формы онтологические они даны идеально, в интеллектуальной интуиции, т. е. как формы чистые и подразумеваемые. Синтагмы не конструктивны для своей науки, синтаксиса. Последний, слово о слове как слове, должен иметь свою конструкцию, свою логику, повернувшись в сторону которой мы попадем опять в свою обычную общую логику. Здесь синтагмы только конститутивны для языка как вещи, но не конструктивны для слова как значащего, осмысленного знака.

Другой горизонт откроется, если мы теперь повернем в сторону конструктивного значения синтагмы как формы выражения. Отношение последней как такой к внешним формам, т. е., следовательно, между прочим, но и главным образом, к морфемам, должно дать своеобразным *аналогом логическим формам*, но еще не сами эти последние. Это — совсем особые синтагматические внутренние формы. Они должны быть, согласно определению, также конструктивными формами. Их отличие в том, что логические формы ими должны уже предполагаться, ибо, как сказано, через этот вход мы возвращаемся в общую обычную логику и самый синтаксис излагаем по правилам этой логики. Весь вопрос в том, остаются указанный *обход* и *возвращение* в логику бесплодными или мы возвращаемся, как из долины Есхола, с ветвью виноградной, гранатовыми яблоками и смоквами?

Несомненно, логические формы мы встретим *те же*, но новое отношение, в которое теперь станут синтагмы, не как простые тожества морфемы, а как чистые (автоонтологические) формы *самого имени*, к чистым онтологическим формам называемых вещей и обозначаемых смыслов, должно соответственно модифицироваться, т. е. должны соответственно модифицироваться *сами логические формы*. Разница между первоначальной внутренней логической формою и этою модифицированной формою может оставаться незамеченною, может казаться несущественною, пока прямо и открыто об ней не поставлен вопрос. Ибо, имея *обычно* дело именно с модифицированной формою и не подозревая ее модифицированности, мы не задаемся вопросом об этой модификации. Определение этой разницы, дифференциала двух логических форм и установление отношения его к первоначальной простой форме укажет меру нового конструктивного обогащения речи.

Этот дифференциал и его отношения есть сфера новых форм, точно так же внутренних, как и логические формы. Назовем их в отличие от чисто логических *внутренними дифференциальными формами языка*. Они слагаются как бы в *игре синтагм и логических форм между собою*. Логические формы служат фундирующим основанием этой игры, и постольку в ней можно заметить идеальное постоянство и закономерность. Эмпирические синтагмы доставляются капризом языка, составляют его улыбку и гримасы, и постольку эти формы игривы, вольны, подвижны и динамичны.

Это — формы языка поэтические. Они суть отношения к логической форме дифференциала, устанавливаемого поэтом через приращение оптического значения синтагмы к логической форме. Они — производные от логических форм. Получается sui generis *поэтическая логика,* аналогон «логической» — учение о внутренних формах поэтического выражения. У этих форм *свое* отношение к предмету — дифференцированное по сравнению с отношением логичегких форм, и постольку здесь можно говорить о *третьем роде истины. Рядом с* истиной трансцендентальной (материальной) и логической получается *истина поэтическая* как соответствие синтагмы предмету, хотя бы реально не существующему, «фантастическому», фиктивному, но тем не менее логически оформленному. В игре поэтических форм может быть достигнута полная эмансипация от *существующих* вещей. Но свою sui generis логику эти вещи сохраняют. А вместе сохраняют и *смысл,* так как эмансипация от вещей не есть эмансипация от смысла, который налицо, раз налицо фундирующие игру фантазии логические формы.

Через конструкцию этих форм слово выполняет особую, свою — поэтическую — функцию. Рядом с синтагмой, ноэмой и пр<оч.> нужно говорить о *поэмах,* и соответственно о *поэзах,* и вообще о *поэтическом сознании.* Наука, обнимающая эти проблемы, есть *Поэтика.* Ее понятие шире поэтической логики, потому что у нее есть также проблема поэтической фонетики, поэтической морфологии, поэтического синтаксиса (inventio), поэтической стилистики (dispositio), поэтической семасиологии, поэтической риторики (etocutio) и т. п. Поэтика в широком смысле *есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли.* А с другой стороны, грамматика мысли есть логика. Поэтическая логика, т. е. логика поэтического языка как учения о формах поэтического выражения мысли (изложения), — аналогон логике научной, или терминированной, мысли, т. е. учения о формах научного изложения.

Примечание. В противоположность внешним формам звукового сочетания, поэтические *формы также могут быть названы внутренними формами.* В не всегда ясном изложении Гумбольдта, которое можно толковать так и этак, стоит вдуматься в следующее, например, утверждение: в отличие от *внешней формы* и в противоположность ей характер языков состоит *«в особом способе* соединения *мысли со звуками»* (in der Art der Verbindung des Gedanken mit den Lauten[2]). Внутренняя поэтическая форма непременно прикреплена к синтаксису. Иначе как бы узнать ее? Иначе была бы поэзия без слов!.. Следовательно, она дана в выражении синтагмы внешне и чувственно — совершенно так же, конечно, как и деловая, житейская, прагматическая речь, и точно так же, как научная терминированная. Из их взаимного сравнения, противопоставления и отношения уясняется специфическая их природа и «законы» каждой.

Характер отношения внутренней формы к мысли осязательнее всего сказывается в «словах» и «фразах» (в смысле английских грамматик и логик), неоправленных синтаксически, т. е. в *потенциальном состоянии* внутренней формы. «Воздушный океан», «потрясение» имеют потенциальную внутреннюю форму, как и потенциальный смысл. Всякое слово лексикона — в таком положении. Внимание к «отдельному слову» или «образу», сосредоточение на них (в особенности со стороны поэта, лингвиста, логика) обнаруживает тенденцию актуализировать потенциальную силу слова. Это может привести к некоторому потенциальному предицированию и предложению. Так, лингвист, знающий этимологическое происхождение слов «стол», «истина» и т. д., может предицировать им их потенциально-этимологическое значе-

[2] В общем, все же заимствую у Гумбольдта только термин, а смысл влагаю *свой.* — Компетентный читатель припомнит противопоставление внешней и внутренней формы в *Поэтике* Шерера, но сам же и заметит, что оно ни в какой связи с моим применением термина не находится *(Scberer W.* Poetik.-B., 1888.–5. 226 ff.).

ние и «иметь в уме» соответствующее предложение. Так, и нелингвист может приурочивать некоторые слова к первоначальному корню или к основе, поскольку то или иное словообразование кажется ему очевидным, например, когда он имеет дело с новообразованным переводным термином. В свое время некоторых смущало слово «влияние» (ввел Карамзин) — от «лить, вливать», а между тем — «влияние *на* кого». Для профана ясно: «понятие» от «по-ять». И т. п. В таких «размышлениях», при отсутствии определенных синтаксически оформленных предложений, как будто образуется своя внутренняя форма из отношения «первоначального значения» (этимон) к употребительному лексико-логическому. Кажущаяся профану «нелепость» или «лепость» существования такого соотношения может мешать или способствовать пониманию, может вызывать некоторое эстетическое или иное настроение.

На основании таких наблюдений Марти построил свое определение «внутренней формы». Для него именно сам *этимон* лег в основу этого понятия, и он говорит о последнем как о *фигуральной* внутренней форме (в отличие от конструктивной — распределения зараз схваченного во временной ряд). А в указанном наслоении, вызываемом нелепостью или лепостью отношения, он готов видеть даже «назначение» внутренней формы в слове: возбуждать эстетическое удовольствие и способствовать пониманию. Я думаю, что для обеих целей служат в слове *различные* «моменты» поразному. Отчасти это видно из данного изложения, а подробнее будет показано ниже в специальном отрывке о внутренней форме. В целом предполагаемое здесь учение о внутренней форме радикально отличается от учения Марти.

β

Поэтика — не эстетика и не часть и не глава эстетики. В этом не все отдают себе отчет. Поэтика так же мало решает *эстетические* проблемы, как и синтаксис, как и логика. Поэтика есть дисциплина *техническая*. Как технично только учение о технике рисования, скульптуры, как технична «теория музыки» и т. п. Для поэта самого она заменяется практикою и упражнением и потому *практически* поэту не нужна, как не нужна практически ученому логика, потому что у ученого также свое упражнение и своя научная техника. Только специальный интерес исправляет и логику, и поэтику в теоретическое учение и даже в философское. Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, *эстетичны* они или нет. Скорее, поэтика может войти в состав *философии искусства* как дисциплины онтологической. Эстетика в собственном смысле есть учение об эстетическом сознании, коррелятивное онтологическому учению об эстетическом предмете (прекрасном, возвышенном, трагическом и пр<оч.>), полностью погружающемся в предмет художественного творчества и фантазии («фиктивный» предмет) вообще.

Проводя дальше аналогию между логиками научного и поэтического мышления, можно отметить, что как логика наук от элементов восходит к методам наук, так можно говорить о методах и приемах поэтического мышления. То и другое есть творческое мышление (конституирующее) и устанавливает разные типы *методологии*. Методологии творчества поэтических форм классифицируются, имея в основе свою классификацию *предметов*, так как предметы поэтические, как мы видели, особенные, «фиктивные» — эмансипированные от реального бытия, и смысл поэтический — тоже особый, «фиктивный» — id, cui existentiam non repugnare sumimus, utut revera eidem repugnet, *ens fictum appellatur*. Предметы поэтики — мотивы, сюжеты — должны иметь свое материальное оправдание и заполнение, свой смысл и содержание, как и предметы науки.

Не входя в детали дела, достаточно отметить, что указанное соответствие, *корреспонденция* методологий предмета действительного и поэтического не случайный параллелизм, но и не обусловливаемый третьей общей «причиной», а есть внутреннее отношение, где реальная вещь есть фундирующее основание поэтической. Всякий поэтический предмет есть также предмет реальный. Поэтому-то *реализм* и есть specificum всякой поэзии. А с другой стороны, так как в силу сказанного корреспонденция или сопоставление, «совпадение» принципиальны и существенны, то *символизм* также есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии есть логика символа, или *символика*. Это не та *отвлеченная*, чисто рассудочная символика, которая встретилась нам выше, как семиотика или Ars Lulliana, а символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это — высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэтического проникновения в смысл сюжета (в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое разумение.

Символ здесь не отвлечение и не отвлеченный признак, characteristicum, а конкретное отношение. Как логический смысл есть данное, уразумеваемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте. Логический смысл, смысл слова в логической форме, есть отношение между вещами и предметами, вставленное в общий контекст такого отношения, которое в конечном счете есть мир, вся действительность. Он методически выполняется, осуществляется в изложении предмета, в разработке темы; материал же его — соответствующие вещи, в конечном счете, мир, действительность и их познание. Символический поэтический смысл, смысл слова в поэтической форме, есть отношение между логическим смыслом и синтагмами, как sui generis предметами (словесно-онтологическими формами).

Поэтому-то символ рождается только в переплетении синтагм, синтаксических форм и форм логических, нося на себе всегда печать обоих терминов. Сфера поэтических символических форм — сфера величайшей, напряженнейшей, огненной жизни слова. Это — заросль кипучая неистощимым жизнетворчеством слова. Мелькание, перебегание света, теней и блеска. Символическая семасиология — каскад огней всех цветов и яркости. Всякая симплифицирующая генетическая теория символов — ужимка обезьяны перед фейерверком. Чего требует от зрителя развертывающееся перед ним творчество символов?

Любуйся ими и молчи!

В особенности опасны опыты выведения символа из «сходства». В основании сходства должно быть какое-то тождество — идеальное в действительном или в идеальном же. Может сходствовать эмпирическое с эмпирическим, действительное с действительным, идеальное с идеальным, но не действительное с идеальным. А таков символ всегда, во всяком символе *внешним* символизируется *внутреннее*. Через символ внутреннее есть внешнее, идеальное — реальное, мысль — вещь. Через символ идеальная мертвая пустота превращается в живые вещи — вот эти — пахнущие, красочные, звонкие, жизнерадостные вещи.

Питайся ими и молчи!

Символ — не сравнение, потому что сравнение не творчество, а только познание Оно — в науке творчество, а в поэзии символ — творчество. Связанные символом термины скорее *антитетичны*, исключают друг друга, сеют раздор. Сравнение может двоить смысл аллегорически, в басне, притче, но не в «поэме», где не сравнение, а творчество, созидание *«образа» из ничего*. И путь этого творчества именно от ничего, от идеального, от внутреннего, от 0 — к 1, к внешнему, реальному, ко всему. Funda-mentum relationis в символе само может быть только идеальное, т. е. опять-

таки ничто, нуль. Сами же символы как отношения, все — εν κψ πάν, космическая гармония вещей.

Внимай их пенью и молчи!

Истинно, истинно SILENTIUM — предмет последнего видения, над-интеллектуального и над-интеллигибельного, вполне реальное, ens realissimum. Silentium — верхний предел познания и бытия. Их слияние — не метафизическое игрушечное (с немецкой пружинкой внутри) тожество бытия и познания, не тайна (секрет) христианского полишинеля, а светлая радость, торжество света, всеблагая смерть, всеблагая, т. е. которая ни за что не пощадит того, что должно умереть, без всякой, следовательно, надежды на его воскресенье, всеблагое испепеление всечеловеческой пошлости, тайна, открытая, как лазурь и золото неба, всеискупительная *поэзия*.

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих зыбей,
В стихийном, пламенном раздоре
Она с небес слетает к нам —
Небесная — к земным сынам.
С лазурной ясностью во взоре...

Поэтические формы суть творческие формы, суть символические формы, потому что, как указано, поэтические формы составляют аналогон логическим, а поэтический смысл символа — аналогон логического смысла. В логическом смысле имеет место отношение предмета и вещей (идеального и номинативно-реального), в символе — отношения идеальных (внутренних) логических форм и реальных языковых форм конкретного языка (синтагм). Символ и сам есть sui generis смысл — оттого-то он есть и тожество «бытия» и «мысли» — со-мысль и сим-болон. Аналогон логической предикатной функции в символе — quasi-предикативность, ибо — так как предмет поэтической формы онтологически нейтрален, отрешен, фиктивен, символ не включает реализации познавательной и тем более прагматической. *Формально* можно было бы подняться на дыбы: это-то и есть «чистая» предикация, — безотносительно к бытию. Но так как логика познания, предполагающая это отнесение, уже забрала в свое ведение предикативные функции, то что же делать? Поэтическая предикация — только quasi-предикация, не установление (Setzung), а сопоставление (symbolon).

Если же брать символ как самый смысл — «второй» смысл, — то разница между символом и смыслом (разумно-логическим) без остатка растворится в творческих поэтических актах, распределится, разделится между ними, не уничтожая самого логического смысла, а лишь нейтрализуя и отрешая его. Так что, условно:

$$\frac{\sigma\ \acute{\upsilon}\mu\beta o\lambda o\nu\ —\ \check{\varepsilon}\nu\nu o\iota\alpha}{\pi o\acute{\iota}\eta\sigma\iota\varsigma}\text{, или}$$

$$\sigma\ \acute{\upsilon}\mu\beta o\lambda o\nu \equiv \check{\varepsilon}\nu\nu o\iota\alpha\ (\mathrm{mod.}\ \pi o\acute{\iota}\eta\sigma\iota\varsigma)$$

Такова пародийно-математическая формула, quasi-формула, фиктивная формула художественного творчества, искусства. Если из изображаемого поэтически факта вычесть все логически необходимое, то вся индивидуальная обстановка факта падает на долю творчества, распределясь между его отдельными актами. Положительная разница (+) — на долю фантазии; отрицательная (—) — на долю гипотез (научных, метафизических); равенство, т. е. разница = 0 — голое копирование.

D

Данность чистых и внутренних форм есть данность интеллектуальная. Конципирование принято рассматривать не только как характернейший акт интеллекта, но

даже как его единственно возможную деятельность. Отсюда — распространенные жалобы на формализм рассудочного познания и более или менее истерические усилия «преодолеть» его. Однако с давних времен философы более наблюдательные различали в деятельности интеллекта две функции: более «высокую» и более «низкую». Под последней и разумели преимущественно конципирующую, рассудочно-формальную деятельность. Первую выделяли под именем *разума*. Почти всегда под разумом понималась «способность», которая не одним только своим противопоставлением рассудку, но и положительными своими чертами формально сближалась с «чувствами». Этого не сумел отнять у разума даже Кант.

Из существенных признаков разума отметим только нужные для последующего. Они показывают, почему, собственно, деятельность разума квалифицировалась именно как «высшая». Не точно, но настойчиво противопоставляли разум рассудку, как способность интуиции в противоположность дискурсии. Это неправильно хотя бы уже потому, что и рассудок в основном покоится на интуиции: конципирование так же немыслимо без интеллектуальной интуиции, как чувственное восприятие — без чувственной интуиции и разумное понимание — без интуиции разумной или интеллигибельной. С другой стороны, вообще поверхностно-глубокомысленное противопоставление интуиции и дискурсии имеет видимость оправдания только до тех пор, пока мы in abstracto резко противопоставляем процесс постижения, «познания» и процесс логического изложения, доказательства, передачи познанного другим. Но чем больше вдумываться в то. что само «постижение» мыслимо только в «выражениях», тем более становится ясно, что дискурсия и есть не что иное, как та же интуиция, только рассматриваемая не в изолированной отдельности каждого акта, а в их связи, течении, *беге*. Истинно только то в указанном противопоставлении, что формализм рассудка имеет дело с данностью *абстрактною*, тогда как умозрение разума существенно направляется на предметность *конкретную*. Это с незатемнимою уже ясностью показал Гегель. И вот этим-то разум входит в понятное сопоставление с чувством.

Тесно связана с этим естественно возникающая из констатирования этих особенностей разума склонность толковать предмет разума как *действительность* по преимуществу. Так как разуму, далее, приписывается способность глубокого проникновения *во внутрь* вещей, к их «истинной природе» — и этим уже он отличается от поверхностного соприкосновения чувств только с внешностью вещей,—то названная «действительность» определялась рискованным термином «истинной», «подлинной», «внутренней», «глубинной» и т. п. и вслед за тем гипостазировалась и утверждалась как какая-то вторая «реальнейшая» действительность рядом с чувственною или за нею. Но если умели раскрыть *положительные* черты этой действительности, то убеждались, что она — та самая, о которой свидетельствует постоянно наш опыт, что она — единственная вообще, как единственен и сам опыт, включающий в себя разум, а не прибавляющий его к себе как дар, получаемый свыше за исполнение десяти заповедей Моисеевых и одной Христовой. Убеждались также в том, что если разумная действительность и имеет привилегии, то последние состоят только в том, что разумная действительность есть «критерий» действительности вообще. Сама глупость, действительная глупость, должна быть признана разумной, чтобы как-нибудь не обмануть нас и не заставить признать себя за иллюзорную. Если же у разумной действительности положительных качеств не находили, а характеризовали ее только отрицаниями, «апофатически», то долблением словечка «нет, нет» ставили себя в положение той бабы, которая под руку мужику, сеявшему жито, твердила «мак, мак», а наблюдателя ставили в положение, когда разумным оставалось только повторить ответ мужика: «нехай буде так, нехай буде так». Не замечали, что, приписывая разуму только апофатические способности, тем самым оснащали его качествами только формалистическими и, следовательно, напрасно сердились на его слабость там, где следовало бы оплакивать собственное бессилие.

То, что дает разум, есть по преимуществу *содержание*. Основная ложь кантианского идеализма — в сенсуализме, в убеждении, будто содержание познания доставляется только чувственным материалом. Великое преимущество подхода к изучению познания конкретного, не отвлекающегося от слова как действительного орудия познания, состоит в том, что при этом подходе нельзя упустить разумно-содержательного момента в структуре слово-понятия. Разум, то, что разумеет, и есть функция, направленная на усмотрение смысла. Его акты суть акты понимания, интеллигибельной интуиции, направление на само содержание высказываемого слова. Это — функция в восприятии слова по преимуществу семасиологическая.

В структуре слова его содержание, смысл, принципиально занимает совсем особое место в сравнении с другими членами структуры. Смысл не отделим, если воспользоваться уподоблением этой структуры строению и сложению организма, от прочих членов, как отделимы костяк, мышечная система и пр<оч.>. Он скорее напоминает наполнение кровеносной системы, он — питание, разносимое по всему организму, делающее возможным и нормальную деятельность его мозга-логики, и радостную — его поэтических органов чувств. С другой стороны, смысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собою пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которой складываются в систему хаотические туманности. Живой словарь языка — хаос, а значение изолированных слов — всегда только обрывки мысли, неопределенные туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие.

Поэтому, строго говоря, и нельзя отдельно, отвлеченно обсуждать самый смысл. О нем все время идет речь, когда говорится о формах, потому что, если даже эти формы обсуждаются in abstracto, как «пустые», то все-таки всегда имеется в виду их заполнение, и о них осмысленно, не попусту можно говорить только применительно к их возможному содержанию. «Чистое» содержание еще большая отвлеченность и условность, чем «чистая» форма, еще более — указание тенденции анализа, чем «вещи», еще более имеет только регулятивное, а не предметно-определяющее значение.

Чистый смысл, чистое содержание мысли, буквально и абсолютно, есть такая же невозможность, как и чистое чувственное содержание. Это есть только некоторое предельное понятие, ens imaginarium. Чистое содержание как предмет анализа есть содержание с убывающе малым для него значением формы. Это есть рассмотрение при минимальном внимании к формам. Это есть рассмотрение, когда остается одна только неопределенная «естественная» форма, которую отмыслить уже невозможно. Стоит попробовать представить себе какой-нибудь «цвет», независимо от предметных форм и отношений окрашенных поверхностей, чтобы убедиться, что представляемый цвет расстилается перед представляющим по какой-то поверхности и в пространственных формах, хотя бы неопределенных, расплывчатых и «на глазах» расходящихся. То же самое по отношению к мысли. Как бы ни была она расплывчата и неуловима, она «дается» в чистом виде в формах, хотя неопределенных, сознания. Это всегда есть мысль, на что-нибудь направленная, хотя бы оно представлялось как самое расплывчатое *«нечто»*, *«что-то»*, и оно-то уже — minimum той «естественной» формы, без которой мысль немыслима. Этот minimum формы онтологической бытием своим уже предполагает также хотя бы minimum формы логической. И, следовательно, minimum мысли постулирует уже хотя бы также minimum, некоторый эмбрион, «словесности». Поэтому-то так детски беспомощны попытки изобразить

мысль бессловесную. Они рисуют мыслителя в виде какого-то *глухонемого*, погруженного в «чистое» мышление, как в клубы табачного дыма, и притом глухонемого не эмпирического живого, потому что последний непременно для мысли обладает своими средствами ее воплощения и передачи, а глухонемого бесплотного — не то ангела, не то беса.

Когда мы силимся представить себе просто «цвет» как чистое чувственное содержание и «рассматриваем» его при этом на какой-то поверхности, мы и эту поверхность не представляем себе плоскою, и цветное содержание, которым мы ее покрываем, мы не представляем себе абсолютно устойчивым, статическим. Поверхность имеет кривизну и подсказывает себе какую-то плотность, непременно переводящую «взор» в третье измерение. Цветное содержание само кроме того дрожит, колеблется, складывается в складки и распускается, движется, простирается динамически во времени. И мыслимое содержание самого элементарного «нечто» мыслится динамически. Оно не помещается нами в пространстве, не уплотняется, и его аналогон времени — не само время, но все же оно также динамично и требует углубления в свою предметность. Оно, говорим мы, *диалектично*.

Отсюда особенности «естественной» формы мыслимого. Оно не только расплывается и склубляется вокруг какого-то центра тяжести складывающегося смысла, пока тот окончательно не закреплен и не фиксирован контекстом, но всегда носит на себе, так сказать, историю своего сложения. Как всякая вещь, даже в природе, не только есть вещь, похожая на другие или отличная от них, но еще имеющая и носящая на себе свою историю. Смысл есть также исторический, точнее, диалектический аккумулятор мыслей, готовый всегда передать свой мыслительный заряд на должный приемник. Всякий смысл таит в себе длинную «историю» изменений значений (Bedentungswandel).

Не нужно в принципиальном рассуждении понимать эту историю эмпирически, слишком эмпирически. Не следует забывать, что в самом эмпирическом изложении названная история не может быть раскрыта, если она не имеет под собою принципиальных оснований. Именно потому, что эмпирическое языкознание таких оснований не знало, оно и запутывалось в такой простой вещи, как разница и отношение между смыслом, представлением и вещами в их истории. То, что до сих пор излагают как «историю значений», в значительной части есть история самих вещей, перемены в способах употребления их, вообще *быта*, но не «история» смыслов как идеальных констелляций мысли. Поэтому-то, в действительности, до сих пор у нас нет не только «истории значений» (собственно словообразования или словопроизводства — из этимон) — но нет даже принципов классификации возможных изменений значений. Опыты Пауля, Брeаля, Вундта — решительно неудачны. Не говоря уже о смешении названия со «словом», вещи и представления со смыслом, в них смешиваются в качестве принципиальных формы логические с поэтическими. Между тем смысл разливается и по тем и по другим, т. е. от рода к виду, и обратно, от части к целому, от признака к вещи от состояния к действию и т. п., но также от несущественного логически, но характерного поэтически к вещи и т. п. «Однорукий», — как название «слона», не меняет логической формы, но *на ней* водружает новую форму. «Земля в снегу», «под снежным покровом», «под снежной пеленой», «в снежной ризе» и т. п.— все эти слова могут рассматриваться как одна логическая форма, но здесь не одна внутренняя форма поэтическая. Еще, однако, безнадежнее обстоит дело, когда за «историю значения» принимают *историю вещи* и, следовательно, resp. историю названия, имени. Лишь вторично и производно можно говорить об истории значения вслед за изменением наименования, отнесения звукослова к данному классу и объему вещи (свойств, действий). Но это —

один из методов. Очевидно, что *словопроизводство* может идти и иными путями: по предписаниям и указаниям потребностей реализации самого смысла.

Свои *диалектические* законы внутренних метаморфоз в самой мысли еще не раскрыты. Законы развития, нарастания, обеднения, обрастания, обсыпания, и пр <оч.>, и пр<оч.> сюжетов, тем, систем и т. п. должны быть найдены как законы специфические. История значения слов, историческая семасиология, история литературы, философии, научной мысли — все это еще научные и методологические пожелания, а не осуществленные факты. Слава Богу, что покончили хотя бы с ними как эмпирическими историями быта, «влияний среды», биографий — если, впрочем, покончили. Настоящая история здесь возможна будет тогда только, когда удастся заложить принципиальные основы идеальной «естественной» диалектики *возможных* эволюций сюжета. Тогда только и эмпирическая история как история эмпирически осуществившейся одной из возможностей или нескольких из возможностей получит свой смысл и оправдание.

Подобно тому, как «мотивы» должны завинтиться, завихриться и закружиться в каком-то коловращении, чтобы получился сюжет, и сюжеты сами сталкиваются друг с другом, сбиваются в кучу и рассеиваются, вновь вздымаясь в крутящийся и несущийся смерч. Удивительна динамическая подвижность, сила внимательного сосредоточия и способность перестраивать и переиначивать любые синтетические и антитетические комбинации со стороны следящего за развитием сюжета и уразумевающего его в каждое мгновение его изменения и в каждом характере его изменения. Как само слово от мельчайшей своей атомной или молекулярной дробности и до мировой связи в языках паролей; и языках языков есть одно слово, так и смысл, сюжет, все содержание мыслимого во всех логических и поэтических формах — одно содержание. Оно воплощается во всей истории слова и включает, через сопровождающее осмысление наименования вещей, все вещи на земле и под землею.

Это указание на «вещи» должно напомнить еще одно обстоятельство, дополняющее общую картину бытия «сюжета» как смысла. Понимание, втягивая в сферу разума самые вещи, тем самым втягивает и присущее им чувственное содержание. Оптические и логические — формально-рассудочные — схемы оживают под дыханием раз ума и расцветают, становясь вновь осязательно-доступными нашему опыту, переживанию, после того, как рассудок на время удалил от нас это чувственное многообразие под предлогом необходимости внести порядок в его хаос. Разумно-осмысленные чувственные картины действительности превращаются теперь из простого материала обыденного, «пошлого» переживания в материал эстетически преображенного переживания. Разумная эстетика восстанавливает тот разрыв, который внес в живой опыт рассудок, и она напоминает о том конечном оправдании, из-за которого мы допустили названный разрыв. «Теория познания» забывает часто, зачем мы садимся в ее вагон, и воображает, что наше пребывание в ее более или менее комфортабельных купе и есть собственно вся цель нашего познавательного путешествия. Величайшая углубленность интуиции разума — не в том, что они якобы доставляют нас в «новый» запредельный мир, а в том, что, проникнув через все нагромождение оптических, логических, чувственных и не-чувственных форм, они прямо ставят нас перед самой реальной действительностью. Земля, на которой мы родились, и небо, под которым мы были вскормлены,— не вся земля и не все небо. Оправа, в которую нужно их вставить, меняет самое существо, смысл их, *действительность* их. Цель и оправдание нашего путешествия — в том, чтобы, вернувшись из него, принять свою действительность не детски-иллюзорно, а мужественно-реально, т. е. с сознанием ответственности за жизнь и поведение в ней. Боратынский написал:

Старательно мы наблюдаем свет.
Старательно людей мы наблюдаем
И чудеса постигнуть успеваем,—

Какой же плод науки долгих лет?
Что, наконец, подсмотрят очи зорки?
Что, наконец, поймет надменный ум
На высоте всех опытов и дум? Что?
Точный смысл народной поговорки.

Как странно, что эта мысль облечена в пессимистическое выражение! Как будто здесь не указано на постижение величайшего из уповаемых чудес! И не это ли надменность ума — считать такой результат не стоящим усилий наблюдения зорких очей, опытов и дум? Какой скорбный пример разлагающего влияния иудейско-христианских притязаний на постижение непостижимого — хотя пример и случайный из массы таких примеров. И как должно быть отлично от этого мироощущение человека, влекомого к своему храму за постижением коротенького речения EI, разгадка «точного смысла» которого обещала не иллюзорные только радость и силу и к которой манила не разочаровывающая приманка потустороннего блаженства, а реальная земная красота земного бытия и разумная вера в постижение его смысла.

Когда мы говорим о *вещном* заполнении форм идеальной диалектики смысла и сюжета, мы говорим уже о завершающем моменте познания и понимания. Мы говорим здесь об эмпирически-историческом бытии смысла. Говорим об конечном *объективном* моменте прибытия слова N из его уст и сознания в наше сердце и сознание. Этот последний объективный момент — не последний, как увидим, вообще, но прежде о нем еще нужно сказать несколько, и притом важных, слов.

Вещное заполнение смысла, овеществление сюжета, не есть, конечно, изготовление самой вещи. Иначе нужно было бы признать, что к нам из уст N прилетела, как письмо или посылка по пневматической почте, сама вещь. Вещи существуют, а не сообщаются. Смысл — не вещь — т. е. не вещь, которую можно осязать, жевать, взвешивать на весах, обменивать на другую вещь, продавать или закладывать. Это есть «вещь» осмысленная, следовательно, мыслимая, омысленная, и именно потому и через это приобретшая возможность войти в мыслимые же формы сообщаемого, в формы оптические и логические. Вещь существующая должна быть «осмысленна», чтобы войти в состав смыслового содержания. Смысл — не вещь, а *отношение* вещи (называемой) и предмета (подразумеваемого). Через название мыслимая — а не только чувственно воспринимаемая — вещь вступает в это отношение, которое само — мыслимость и может связывать только мысли–мости. Мечтать о связи *«самой»* вещи с идеальной связью, и в особенности мечтать об этой связи так же, как о *«вещной»*, значило бы мечтать о том, чтобы курица снесла к Пасхе математический эллипсоид и чтобы философствующий кавалер напялил к этому празднику на свою голову математический цилиндр.

Вещь включается в сюжет через то только, что, становясь мыслимою, как мысль и входит в совокупность со-мыслей смысла. Если она идет в своей «естественной», неотмыслимой форме, то она входит, иными словами, в идейное содержание слова как *идея*. Смысл есть идейный член в структуре слова. Смысл есть идейная насыщенность слова. К предметной данности слова чувственно-эмпирической и формально-логической прибавляется данность его материально-идейная. К функции слова номинативной и концептивной прибавляется функция идеирующая, разумная. Слово — идейно.

Идея, смысл, сюжет — объективны. Их бытие не зависит от нашего существования. Идея может влезть или не влезть в голову философствующего персонажа, ее можно вбить в его голову или невозможно, но она *есть*, и ее бытие нимало не определяется емкостью его черепа. Даже то обстоятельство, что идея не влезает в его голову, можно принять за особо убедительное доказательство ее независимого от

философствующих особ бытия. Головы, в которых отверстие для проникновения идей забито прочною втулкою, воображают, что они «в самих себе» «образуют» *представления,* которые будто бы и составляют *содержание* понимаемого. Если бы так и было, то это, конечно, хорошо объясняло бы возможность взаимного *непонимания* беседующих субъектов. Для того же, чтобы при этом предположении объяснить именно понимание, приходится придумывать более или менее хитростные теории, но всегда остается вопрос: зачем, раз сами эти теории — представления и объективно не существуют? Во-первых, раз они не существуют, то их и *найти* нельзя, а можно только «выдумать», а во-вторых, как субъективные выдумки, они останутся в соответствующей голове, недоступные для другой, даже если она проглотит первую. Да и к лучшему, что они недоступны, и потому что вторая голова не обязана даже интересоваться тем, что «себе» и «в себе» выдумывает первая, и потому еще, что это поощряет к самостоятельной работе... представления.

Неспециалистам, философам, которым, собственно, нет дела до философских архивов и до того, какое там место и за каким номером занимает забавной памяти субъективный идеализм, следовало бы также не заглядывать в популярные введения в философию, тогда — если их мозги не безнадежно испорчены псевдопсихологическими и псевдофилософскими теориями, контрабандою проникшими в их собственную специальность,— они нигде больше не найдут указаний на то, что их пониманию способствуют или их понимание составляют так называемые *представления.* Они нигде этого не найдут, потому что их собственное сознание, остающееся после рекомендованного воздержания единственным источником, им этих указаний не даст. Кстати, быть может, и философы тогда скорее прикончат свой спор о том, куда бы приткнуть «представления» в мышлении и познании. Ограничимся здесь заявлением, что если представление есть идея, *мысль,* то оно и есть мысль, т. е. то самое, что составляет мышление, и его второе имя есть только псевдоним, из которого так же мало вытекает бытие особой вещи, как из христианского имени Вероника, что была такая христианская мученица и святая. Если же представление не есть мысль, а что-то другое, то ему и не следует путаться там, где идет разговор о мысли. На этом основании, слушая сообщение N, пока мы не перестали и не хотим перестать интересоваться *смыслом того, что он говорит,* какие бы у него при этом ни возникали «представления», относящиеся к смыслу или не относящиеся, для нас они все остаются к *смыслу* не относящимися — если, конечно, он не сообщает прямо именно об своих представлениях, а говорит о вещах действительного мира и идеальных отношениях между ними. Так что, если он говорит о луне, звездах, музыке, пожаре, гипотезе Эйнштейна, голоде, революции, и пр<оч.>, и пр<оч.>, то мы так и будем понимать, что он говорит об этих «вещах», а не о своем представлении этих или других вещей. Если же он переменит тему и заговорит о своих представлениях этих и других вещей, то 1) мы поймем, что он переменил тему, а 2) мы на сами «представления» теперь станем смотреть как на объективируемые словом sui generis «вещи», о *которых* его представления, опять-таки, нашего внимания до поры до времени не привлекут.

Если же мы теперь вернемся к пониманию, смыслу и идейному мыслимому содержанию слова, мы не заметим еще некоторые не лишенные интереса подробности. Люди, любящие получать глубокомысленные решения по методу наименьшего напряжения мыслительных сил, давно порешили, что, конечно, содержание без формы не годится, но и форма без содержания мало поучительна. А если они заглядывали в словари философских терминов, то еще знают они и то, что форма и содержание — понятия соотносительные и что одно не бывает без другого. Обидно бывает соглашаться с вещами до приторности банальными, но тем не менее это — верно. И все-

таки соглашаться обидно, потому что банальность есть не что иное, как скучная бессмыслица, лишенная аромата и свежей прелести здоровой, захватывающей глупости. Положение банальное по форме лишено содержания — не потому ли оно «верно» и не потому ли у него такая отталкивающая узкогрудая верность?

Соотносительность терминов «форма» и «содержание» означает не только то, что один из терминов немыслим без другого, и не только равным образом то, что форма на низшей ступени есть содержание для ступени высшей, а еще и то, что чем больше мы забираем в форму, тем меньше содержания, и обратно. В идее можно даже сказать: *форма и содержание — одно*. Это значит, что чем больше мы будем углубляться в анализ заданного, тем больше мы будем убеждаться, что оно ad infinitum идущее скопление, переплетение, ткань форм. И таков, собственно, даже закон метода: всякая задача решается через разрешение данного содержания в систему форм. То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание. Таков прогресс науки, разрешающий каждое содержание в систему форм и каждый «предмет» — в систему отношений, таков же прогресс поэзии. Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ. Содержание — неопределенное и безграничное μὴ ὄν, ждущее своего оформления и определения. Определенное же содержание — множество «низших» форм *по отношению* к высшей единой форме. Так, капля воды — чистое содержание для весьма ограниченного уровня знания; для более высокого — система мира своих климатических, минеральных и органических форм. Молекула воды — система форм и отношений атомов двух элементов; атомы — электронные системы форм. Чистое содержание все отодвигается, и мы останавливаемся на уровне нашего ведения. Как глубоко можно идти дальше, об этом мы сами не знаем. Мы знаем только императив метода: постигать содержание значит разлагать смутно заданную материю в идеальную формальность.

Сюжет, смысл, содержание слова суть системы идеально-разумных форм, точно так же, как чувственная данность эмпирического мира в каждом своем качестве есть система чувственных форм и принципиально разрешима в эту систему. Пустых форм только в том смысле и не бывает что всякая форма полна, как единство, многообразием других форм, т. е. новых единств, новых многообразий. Понимать слово, усматривать его смысл и значит усматривать единство в многообразии, видеть их взаимное отношение, улавливать текст в контексте — значит, как было сказано, улавливать отношение между многообразием называемых вещей и единством оформливающего их предмета — значит, совсем коротко, конкретно *жить в мире людей*.

Предметное единство, как мы также видели, есть единство данное, не конструктивное, хотя и конститутивное. Логический акт полагания (Setzung) конструирует формы смысла. Он — пуст для того, кто не видит, что устанавляемое, формируемое им есть единство многообразия, а не голая единица. Как остановленный в движении кинематографический снимок — он единство многого, но он единица, выделенная искусственною остановкою, а в действительности составляющая текучий момент других единств, координированных в подчинении высшему единству. Пустое конципирование — иллюзия абстракции; конципирование всегда и разумение, т. е. оно не только фиксирование логической точки, но и сознание ее текучей, динамической полноты. Каждая точка конципирующего и вместе разумного внимания — момент на траектории движения мысли, *слова* и вместе ключ, из которого бьет мыслью и смыслом. Только в этой своей динамике и постижимо слово до своего объективного конца.

Акт понимания или разумения, акт восприятия и утверждения смысла в концепте выступает как бы заключенным в оболочку концепции, формально-логического уста-

новления (Setzung). Кто видит только оболочку, тот конципирует, *не понимая*, для того мысль и как функция разума есть рассудочное стеснение, тот, в самом деле, рассуждает, но не понимает. Естественно, все ему рисуется в его же безнадежном положении рассудочной асфиксии. Ему можно только посоветовать спешно принять меры к рассеянию окутывающих его асфиктических газов *теории*. Немного разумного кислорода, и он оживет в естественном и непосредственном понимании, если не будет насильно отворачиваться от расстилающегося перед ним смысла и не захочет насильственно уморить себя — уже из одного лишь каприза. Акт Setzung пустой, без смысла внутри его, можно было бы сравнить с выстрелом ружья, заряженного холостым патроном. В действительности нужно взять гильзу, набить взрывчатым веществом, забить кусок свинца и тогда только палить. Алогисты уверяют, что логика палит только холостыми патронами, что слово — самое большее только пыж. Не из того ли их аргументация, что они, дорожа переживаниями, дрожат за жизнь. Трусость, в том числе и мыслительная, часто не видит действительной опасности. Логофобия изобретает алогические снаряды для обстрела истины, не подозревая опасности, которою угрожает алогистам их изобретение. Дело в том, что как только они его изобретут и как только обтянут его оболочкою слова, чтобы послать его для разрушения разума, они не могут утаить секрета изобретения от себя и себя же прежде всего взорвут на воздух. Разум при таких взрывах уже не раз присутствовал, для него это только иллюстрации к его признанию* *силы слова*. И алогист на что-нибудь нужен!..

E

Покончив с интерпретацией объективной, следует обратиться как раз к тем «представлениям», которыми N сопровождает свое сообщение. Это — его личные, *персональные* переживания, его личная реакция на сообщаемое. Сообщая нам нечто, он вольно или невольно «передает» нам также свое отношение к сообщаемому, свои волнения по поводу его, желания, симпатии и антипатии. Все эти его переживания в большей мере, чем через слово, передаются нам через его жестикуляцию, мимику, эмотивную возбужденность. Но они отражаются и на самом слове, на способе его передачи, на интонациях и ударениях, на построении речи, спокойном или волнующемся, прерывистом, заикающемся, вводящем лишние звуки или опускающем нужные, и т. п. И несомненно, что в весьма многих случаях этот «член» в структуре слова для нас превалирует, так что само передаваемое со своим смыслом, по его значению для нас отходит на второй план.

Значенья пустого слова
В устах ее полны приветом.
То истиной дышит в ней все.
То все в ней притворно и ложно;
Понять невозможно ее.
Зато не любить невозможно.

Понимание как интеллектуальный фактор в восприятии такого слова или в восприятии слова с этой стороны, отступает на второй план, и приходится говорить, если о понимании все-таки, то понимании особого рода, не интеллектуальном, а любовном или ненавидящем. Чтобы подчеркнуть имеющую здесь место непосредственность переживания у воспринимающего как ответ на переживание N, здесь уместно говорить о *симпатическом понимании*. Слово «симпатия» оттеняет и эмоциональный по преимуществу способ восприятия переживаний N, и его непосредственность, основанную на прямом «подражании», «сопереживании», «вчувствовании» и т. п. Нет надобно-

сти думать, что определенного качества переживание N возбуждает в нас переживание того же качества. Не только степени симпатического переживания неопределенны и меняются от воспринимающего к воспринимающему, но даже качество переживания у воспринимающего не предопределяется качеством переживания N. Его радостное сообщение может вызвать в нас тревогу, его страх — раздражение и т. п. Со-переживания наши, однако, следует отличать от самостоятельных, не симпатических реакций наших и на содержание сообщаемого, и на собственные чувства N. Так, его страх по поводу сообщаемого вызывает непосредственно, симпатически раздражение, а само по себе сообщаемое может вызвать при этом недоумение о причинах его страха, а сознание того, что N испытывает страх по такому поводу, может вызвать чувство комического и т. п.

Во всяком случае, слово выполняет, играя роль такого возбудителя, новую функцию, отличную от функции сообщающей,— номинативной, предицирующей, семасиологической,— и в структуре своей выделяет для выполнения этой функции особый член. Но, имея в виду, что внутренняя расчлененность слова отражается и на внешнем чисто звуковом облике слова, мы тщетно искали бы постоянной звуковой приметы, «симптома» *субъективных* реакций N. Если в известных пределах можно сказать, что такую роль играют «междометия», «частицы» (в особенности, например, в греческом), то, с другой стороны, очевидно, что их употребление слишком ничтожно, а указанные реакции и без их помощи передаются достаточно полно. Вместе с тем не следует забывать и того, что «значение» междометий и частиц—*условно* и что известная часть междометий образуется в языке в результате потери словом своего собственного смысла. Такие междометия и частицы, как «спасибо», «corbleu», «parbleu», «dame», «jemine», и пр < оч. >, свидетельствуют против пресловутой теории происхождения языка из «естественных» воплей, но в пользу того, что как выразители субъективного состояния N они получились по атрофии в них собственного смысла.

Таким образом, если нет в слове или среди слов особого «выразителя» субъективных «представлений» N, то нужно признать, что для слова как такого эта функция вообще является второстепенной, прибавочной. И, конечно, дело так и обстоит. Слово, как мы его до сих пор рассматривали, было «вещью» *социальною*, тогда как в качестве «выразителя» душевных субъективных волнений оно факт всецело *«естественный»*. Животные, не имеющие никакого языка и потому не мыслящие, тем не менее издают звуки, «выражающие» их эмоции, состояния организма и пр<оч. >. В точном и строгом смысле такие «звуки», как лишенные в точном же смысле «смысла», не суть «выражения». Это знаки — другой категории. Психологически или психофизиологически это — составные части самого переживания, самой эмоции. Мы говорим о крике, «выражающем» страх, в таком же смысле, в каком мы говорим о побледнении, дрожании поджилок и т. п. как выражениях страха. Все это — не выражения «смысла», а части, моменты самого переживания или состояния, и если они внешне заметнее других моментов или если их легче установить, то это дает им возможность быть *симптомами*, но не «выражениями» в точном смысле. Естественный крик, вопль, стон, только потому, что он исходит от человека, не становится eo ipso речью. Речь *сопровождается* естественными проявлениями душевного и физического состояния говорящего. И обратно, эти проявления отражаются на всем его поведении, в том числе и на его речи. Чтобы понимать слово, нужно брать его в контексте, нужно вставить его в известную *сферу* разговора. Последняя окружается для говорящего известною *атмосферою его самочувствия* и мироощущения. Воспринимающий речь понимает ее, когда он вошел в соответствующую сферу, и он *симпатически* понимает самого говорящего, когда он вошел в его атмосферу, проник в его самочувствие и мироощущение.

Из этого ясно, почему в слове, как таком нет особого носителя субъективных представлений и переживаний говорящего. Через них понимание слова как такого не обогащается. Здесь речь идет о познании не смысла слова, а о познании самого высказывающего то слово. Для слова это — функция побочная, παρεργον.

Этого заключения нужно твердо держаться, потому что не только дилетантизм до сих пор возится со словом как передатчиком «чужой души». Если угодно, то, конечно, можно на этой роли слова сосредоточить все внимание, и это, конечно, не лишено интереса, но этот интерес, эти занятия, это внимание — *психологов*. Слово — одно из могущественнейших орудий психологического познания, но нужно отдавать себе отчет в том, зачем мы к нему подходим. Для лингвиста, логика, семасиолога, социолога— слово совсем не то, что для психолога или биографа. Психологическая атмосфера слова складывается из разнообразных воздушных течений, не только индивидуальных, присущих, например, лично автору сообщения, но также исторических, социально-групповых, профессиональных, классовых, и пр<оч.>, и пр<оч.>. Все это — предмет особого рода знания, особых методов. Останавливаться на этом не буду, так как могу отослать читателя к моей статье *Предмет и задачи этнической психологии,* где именно эта сторона вопроса освещена подробнее.

Итак, данность слова здесь уже не объективная, а субъективная, индивидуально- и социально-психологическая или также психологически-историческая. Функция, с которой мы имеем дело, выполняется не над смыслом, основанием слова, а ek paregou над известным наростом вокруг слова. Углубившись в анализ структуры слова от его акустической поверхности и до последнего интимнейшего смыслового ядра, мы теперь возвращены назад, опять к поверхности слова, к его субъективной оболочке. И верно, что душевное состояние N, его волнения, скорее и вернее всего передаются именно переливами и переменами самого звука, дрожанием, интонацией, мягкостью, вкрадчивостью или другими качествами, иногда ни в какой зависимости от смысла не стоящими.

Совокупность всех названных качеств придает слову особого рода *выразительность*. Чтобы отличить эту выразительность слова от его выражательной по отношению к смыслу способности, лучше ее отличать особым условным именем. Таково название: *экспрессивность* слова. Соответственно можно говорить об экспрессивной функции слова. Можно было бы говорить здесь и об импрессивности слова, потому что часто задача пользующегося словом в том и состоит, чтобы вызвать в нас *впечатление* известного рода, а не только в том, чтобы сообщить нечто. Своеобразные задачи и свои трудности в субъективно-психологической интерпретации и в персональном, симпатическом понимании лица представляют те случаи, где приходится расчленять самое атмосферу экспрессивности, чтобы отделить в ней «естественное» от «искусственного», замысел от выполнения, ложь от искренности, «себе на уме» от откровенности и т. д.

Иногда именно экспрессивной стороне слова придают исключительное эстетическое значение. Поскольку экспрессия имеет целью и, даже независимо от сознательно поставляемой цели, наряду с прочими эмоциями вызывает и эстетические, постольку этого отрицать нельзя. Но как принцип это утверждение в корне неверно. Ни с каким членом структуры слова эстетическое восприятие *исключительно* не связано. В целом оно сказывается как сложный конгломерат переживаний, фундированных на всех моментах словесной структуры. Роль каждого члена, как положительная, так и отрицательная, должна быть учтена особо для того, чтобы составить представление о совокупном действии целого.

Лишь одно обстоятельство следует наперед и обще отметить, потому что оно действительно играет особую роль, когда становится целью сознательного усилия.

Там, где подмечено особое эмоциональное значение экспрессивных свойств слова и где есть целесообразное старание пользоваться словом для того, чтобы вызвать соответствующее впечатление, там находит себе место своеобразное творчество в сфере самого слова и творчество самого слова. Созданное для цели экспрессии и импрессии, слово, затем, обогащает и просто сообщающее слово. Это есть творчество *поэтического языка*. Не обязательно это есть вместе и эстетическое творчество — и вообще, как мы видели, поэтика не есть эстетическая дисциплина,— так как экспрессивность может относиться и к эмоциям порядка, напр.<имер>, морального, возбуждающего чувства нравственные, патриотические, чувства справедливости, негодования и т. д. Те средства, к которым обращаются для этих целей, издавна получили название фигуральных средств или просто *фигуральности* слова.

Как некоторые речения из осмысленных превращаются в экспрессивные, так фигуры речи могут стать вспомогательными средствами для передачи самого смысла, подчеркивания его оттенков, тонких соотношений и таким образом способствуют обогащению самого сообщающего слова. Фигура из поэтической формы становится внутренней логической формою. Язык растет. Субъективное переживание воплощается в объективном смысле. Автор умирает, его творчество сохраняется как общее достояние в общем богатстве языка. Поэтому, если мы читаем литературное произведение, следовательно, не личное к нам послание, обращение или письмо, и если мы его читаем не с целью биографического или вообще персонального анализа, а читаем именно как литературное произведение, для нас его фигуральность остается только «литературным приемом», «украшением» речи и в этом смысле должна быть отнесена скорее к области внутренних поэтических форм самой речи. Формы личной экспрессии, таким образом, объективируются в поэтические формы слова. И опять-таки независимо от расчета и желания автора. Вопрос об *искренности* писателя есть или вопрос литературный, поэтический и эстетический, или попросту вопрос неприличный, в воспитанном обществе недопустимый. Только при таком отношении к автору автор есть автор, а не легкомысленный Иван Георгиевич, пустой Георгий Иванович, глупый Иван Иванович, вор и картежник Александр Иванович, благонадежный ханжа Иван Александрович. Тут, по-видимому, граница и первое правило хорошего тона и вкуса литературной *критики* — в отличие от биографического тряпичничества и психологистического сыска.

Старые риторики противопоставляли фигуральность как *язык страстей* — разительный и сильный, свойственный жару чувств, стремлениям души и пылкому движению сердца, — тропам, *языку воображения*, — пленительному и живописному, основанному на подобиях и разных отношениях. Едва ли это условное разделение имеет какое-либо иное значение, кроме *генетического*. Это я и хочу подчеркнуть, говоря, что фигуральность обогащает самое речь. В поэтическом анализе поэтика имеет полное право смотреть на экспрессивные формы как на *свои* и видеть в поэте поэта не только в ущерб его персоне, но и в прямое ее игнорирование. Наоборот, в глазах его лавочника, лакея, биографа и его чисто поэтические качества выглядят как экспрессивные персональные черты. [...]

V

1

Объективная структура слова, как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении, и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему так же не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли, до сих пор не могут отрешиться

при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики «литературы» шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утензилий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его «души», широкой, глубокой и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более «терминированном» языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом «исторического» или «психологического метода» — что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро, очень странно Шпет влезает в грубое противоречие с самим собой.

Если не оправданием то объяснением такой обывательщины в науке может служить, что не только — возвышенный или рабий — человеческий интерес к человеческой душе влечет в область биографии поэта, но и действительно методологические не требования изучения самой поэзии. Во-первых, поэт не только «выражает» и «сообщает», но также производит, как уже говорилось, *впечатление*. Хотя бы для того, чтобы отделить поэтическую интерпретацию от экспрессивной, нужно знать обе. Во-вторых, опять-таки для выделения объективного смысла поэмы, надо знать, чему в авторе ее мы сочувствуем, чтобы не смешать этого с тем, что требуется со-мыслить. Ведь и тряпичник, вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения.

Что касается первого пункта, то инстинктивные попытки выделить его в особый предмет изучения существуют, пожалуй, с тех пор, как различают поэтику и риторику[3]. В основе своей «впечатление» от слова не зависит от специфических особенностей самого слова как такого, а должно быть сопоставляемо с «впечатлением» от других способов и средств экспрессивного «выражения ощущений и чувств». Генетические теории, выводившие осмысленное слово из экспрессии, много здесь напутали. Самого простого наблюдения достаточно, чтобы заметить, что развитие осмысленного словоупотребления и эмоционального окрашивания его идут независимо друг от друга и сравнительно поздно достигают согласования. Известно особое, нередко прелестное своеобразие детской речи, проистекающее из употребления ребенком сильных эмоциональных речений и оценок без тени соответствующих переживаний и без согла-

[3] Наиболее обстоятельное (известное мне) исследование по вопросу об различии собственно Dichtkunst от Sprachkunst есть богатая историческими справками и примерами книга: *Gerber G.* Die Sprache als Kunst. B.I —II.–2 Aufl.— B. 1885; в частности см.: B. I.—S. 50ff. и B. II.— 5.501ff. Основная по интересующему нас поводу мысль автора— углубление старинного разделения: die Sprachkunst сперва преодолевает трудности воплощения души в звуке, затем отвердевший, абстрактный, ставший только знаком язык старается одушевить до выражения *индивидуального;* поэзия же требует, чтобы язык удовлетворял сознанию *рода,* и чувственная живость, с которой часто говорят по поводу поэзии, подчеркивает, что касается языка, только частности, а живость *целого,* следовательно, самого художественного произведения, покоится в поэзии на глубине и величии мысли (S. 53). Выпишу одну интересную цитату: Es fällt also bei der Dichtkunst das ganze Gewicht auf die Dichtung. Erdichtung, Verwandlung, Umschaffung der Erscheinungswelt, die Gedan kenverschlingung, den Gedanhenkampf; bei der Sprachkunst auf die Vollkommenheit der Darstellung eines Seelenmomems durch die Sprache; der Dichter erfindet Verwicklungen. Lösungen. Umstände. Lagen. giebt cine Weltanschauung; der Sprachkünstler erfindet Wörter, Satzformationen, Figurationen, Sprüche, giebt das Abbild eines Lebensmoments der Seele (S. 52). Далеко не все у Гербера распутанно, приемлемо и современно, но, увы, многое заживо погребенное нужно вернуть с кладбища.

сования со смыслом. Эмоциональная экспрессивность ребенка первее всякого словоупотребления, но post hoc не значит propter hoc, и визг, писк, ор, плач не превращаются в мысль, как не превращается на ночь солнце в луну. Ребенок извивается в импульсивных движениях и жестах, но независимо от того, какого искусства он в них достигает, он начинает узнавать и называть вещи, а затем понимать и сообщать. Значительно позже с этим связываются «осмысленные» жестикуляция и эмоциональная экспрессия. Есть индивиды, вполне овладевающие импульсивными движениями и тем не менее до конца дней своих не умеющие согласовать сообщаемого с экспрессией.

Другим источником путаницы являются *объяснительные* эстетические теории, принимающие за объяснение простые факты вчувствования, интроекции и т. п. Не говоря уже о том, что именно то и требует объяснения, каким образом эти факты могут служить источниками эстетического наслаждения, в корне ошибочно предполагать, будто здесь и весь источник эстетичности слова и будто в других своих функциях слово вызывает эстетическое впечатление по тому же принципу вчувствования.

Несомненно, симпатическое понимание вообще есть тот путь, которым мы проникаем в «душу», исходящую в экспрессии. Но через симпатическое понимание мы со-переживаем не только эстетическое переживание другого, сообщающего слово. Кроме того, если ограничиться только, так сказать, эстетическим симпатическим переживанием, мы еще ничего не разъясним, так как тогда пришлось бы признать, что мы эстетически воспринимаем только то, что эстетически переживается самим сообщающим. В действительности, мы можем проходить без эстетического волнения мимо эстетических эмоций сообщающего, и обратно, испытываем эстетическое впечатление там, где он его не испытывает. На этом факте и основаны соответствующие «обманы», притворства, сценическая игра и т. п. В общем, эти факты только подтверждают наличность «бессознательного» (собственно аноэтического) симпатического понимания, так как они прямо на него рассчитаны. В сценической игре актера мы наперед *знаем* о «притворстве» и игре, и тем не менее наша симпатическая реакция от этого не уничтожается. Но ясно, что разная сила и разное качество их зависят не от самого факта симпатического восприятия экспрессии, а от особенностей этой экспрессии. Игра бывает «хорошая» или «плохая».

Несмотря на то, что мы воспринимаем экспрессию через «симпатии» и *субъективно*, мы в эстетической оценке ее смотрим на экспрессию, как на sui generis предмет. Намеренность или ненамеренность предметного для нас характера экспрессии не меняют, она все равно должна вылиться в какие-то *формы*, способные к эстетическому воздействию на воспринимающего. Впечатление от (выражения) ласки, гнева, протеста, презрения, ненависти и пр < оч. > должно облечься в предметную форму, насаженную на семантические формы слова. Подобно непосредственным чувственным впечатлениям от форм сочетания звукослова и здесь мы имеем дело, следовательно, с чувственными формами сочетания. Эмоции так же имеют свои формы, как и сочетания. Но как в простейшем ощущении чувственный (эмоциональный) тон наседает на него, окрашивает его, от него самого отличаясь, так и в восприятии слова как целого экспрессия есть его окраска, паренье *над* ним.

Особенно интересны случаи сложного наслоения эстетических переживаний. Интонации, тон, тембр, ритм и т. д. мы воспринимаем как ощущения, формы сочетания которых эстетически нас волнуют. Но эти же интонации, этот же ритм и пр<оч.>, поскольку они служат цели экспрессии и выдают душевное волнение говорящего, они вызывают свои эстетические переживания. Одно наседает на другое. Но, далее, эти душевные волнения могут быть волнениями радости, печали, гнева, любви, зависти, но также эстетического наслаждения. Последнее само опредмечивается и фун-

дирует на себе следующей степени эстетическое переживание. Сверх всего этого, слушая, например, на сцене Гамлета, мы различаем слова Гамлета самого, может быть, также Шекспира и непременно еще актера, изображающего Гамлета. И все это вызывает наслоение одной персональной экспрессивности на другую, всех их на осмысленное слово, не говоря уж о зрительных источниках эстетического наслаждения. Достаточно, однако, двум любым слоям «разойтись», и начинаются перебои, «эстетические противоречия», разрушающие все сооружение. Не меньшей угрозой такого разрушения является и то, что нередко симпатическое понимание вызывает в нас реакцию, на которую не рассчитывает экспрессия. Так, угрозы изображаемого героя могут вызвать у нас впечатление скуки, его страх и трепет — чувство презрения и т. п., в такой мере, что они заглушают требуемое изображаемой экспрессией эстетическое чувство. Неудачный автор может погубить талантливого актера, «несимпатичный» актер (к которому зритель чувствует личное нерасположение или у которого «противный» голос и т. п.) может «провалить» хорошую роль.

Для эстетического восприятия эмоции в ней должны быть свои эмоциональные формы, определяющиеся законами своей эмоциональной «гармонии», «уравновешенности» эмоции, или, иначе говоря, законами уравновешенности экспрессии. Последнее можно было бы и не добавлять, так как экспрессии и есть сами эмоции (как слово есть мысль) — для воспринимающего, во всяком случае. И как эмоции и экспрессия не расчленимы для переживания их, так должно быть и для восприятия. Их тожественность — основное положение симпатического понимания. Факт «притворной» экспрессии — для воспринимающего — притворной эмоции — так же мало этому противоречит, как произнесение слов тем, кто их не понимает, например, прочтение стихотворения на незнакомом языке (как иногда певцы поют иностранные романсы, заучивая их переписанными по знакомой им транскрипции). Правда, можно автоматически повторять чужие слова, не понимая их, но нельзя их выдумать, «создать», а актер именно «творит» в своей экспрессии. Однако и актер не «выдумал» бы экспрессии, если бы ему (и зрителям) были абсолютно чужды, «неизвестны» эмоции и если бы творчество актера не в том и состояло, что способность симпатического понимания и подражания в нем могут быть развиты до дара, до таланта.

Условимся обозначать эстетическое впечатление от экспрессивности, облегающей слово, звук и слово-семантику, через символ, являющийся их общим экспонентом.

2

Второй из вышеозначенных пунктов составляет всецело предмет *психологического* интереса к персоне автора слова. Интерпретация слова с этой точки зрения есть истолкование поведения автора в смысле его правдивости или лживости, его доброжелательного или злостного отношения к сообщаемому, его веры в него или сомнения в нем, его благоговейного или цинического к нему отношения, его убежденности в нем, его страха перед ним, его восторга, и пр < оч. > , и пр < оч. >. Сколько бы мы ни перечисляли качеств его отношения к сообщаемому, все это качества, во-первых, психологические, во-вторых, его, автора, субъекта, для которого сообщаемое — такой же предмет, как и для нас, хотя, быть может, душевные переживания оно вызовет в нас совершенно иные, чем у него. Если выше, только что, мы говорили все же об экспрессивных свойствах слова, которые могли стать предметом нашего внимания и независимо от их автора, то теперь только на автора и переносится интерес. Слушая актера, мы слушаем не актера, а героя или автора пьесы; читая «Гамлета», мы переносим установку внимания на Шекспира; и т. п.

Обращение к автору также происходит на основе симпатического понимания и по поводу экспрессии. Но экспрессия здесь — только повод, а симпатическое понимание — только исходный пункт. От внешней экспрессии требуется переход вглубь, в *постоянный*, ее источник, к руководящему его началу. От симпатического понимания необходимо перейти к систематическому ознакомлению с автором и его личностью. Здесь важно не «впечатление» от содержания слова, а повод, который дает его экспрессивность для проникновения в «душу» автора. Мы сперва только указываем его в его выражениях, понимаем то, что он говорит, но хотим угадать также, что он *хочет* сказать, как он относится и к тому, что он говорит, и к тому, что говорит, и к сообщаемому и к собственному поведению сообщающего. Нам важен теперь не объективный смысл его речей, а его собственное «переживание» их как своего личного действия и как некоторого объективируемого социально-индивидуального факта. Угадываем мы на основании показаний симпатического понимания, улавливающего соответствующие интонации *его* голоса, учитывающего, например, спокойствие или прерывистость — натуральные и деланные — *его* речи, намеренную или «случайную», из глубины души и свойств характера, а также из *его* культурности или невежества, творческих напряжений или пассивного повторения, вытекающую «фигуральность» *его* речи, пониженный или повышенный голос, свидетельствующий о *его* раздражении, зависти, ревности, подозрительности, и пр<оч.>, и пр<оч.>.

На почве этих первых догадок и «чутья» мы дальше начинаем «сознательно» воспроизводить, строить, рисовать себе *общий* облик его личности, характера. Тут нужно ознакомление с другими, из других источников почерпаемыми фактами его поведения в аналогичных и противоположных случаях, с фактами, почерпаемыми из его биографии. Симпатическое подражание играет все меньшую роль, на место его выступает конгениальное воспроизведение. Экспрессивные частности интересны не сами по себе, а как фрагменты целого, по которым и нужно восстановить целое. Симпатически данное рационализируется и возводится в эффект, симптом некоторого постоянства, которое терпеливо, систематически и методически подбирается, составляется и восстанавливается как цельный лик.

За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать *его* голос, догадываться о *его* мыслях, подозревать *его* поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый *интимный* смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы со-значением. В действительности это quasi-значение, parergon по отношению к ergon слова, но на этом-то parergon и сосредоточивается внимание. Что говорится теряет свою актуальность и активно сознаваемое воздействие, оно воспринимается автоматически, важно, *как* оно говорится, в какой форме душевного переживания. Только какая-нибудь неожиданность, парадокс сообщаемого может на время перебить, отвлечь внимание, но затем мы еще напряженнее обращаемся к автору, стремясь за самим парадоксом увидеть *его* и решить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется.

Как формы чистой экспрессивности выражаемого сопоставлялись как аналогон с чувственными формами сочетания, так формы со-значения можно рассматривать как аналогон логическим формам смысла. За последними предполагаются и имеют место свои психо-онтологические формы. И можно говорить об особой онтологии души, где «вещи» суть «характеры», «индивидуальности», «лица» предметы изучения психологии индивидуальной, дифференциальной, характерологии, или там, где предполагается коллективное лицо, коллективный субъект и носитель переживаний — психологии этнической, социальной, коллективной (материал: фольклор, «народное» творчество в противоположность индивидуальному словесному творчеству).

В целом личность автора выступает как аналогон слова. Личность есть слово и требует своего понимания. Она имеет свои чувственные, оптические, логические и поэтические формы. Последние конструируются как отношение между экспрессивными формами случайных фактов ее поведения и внутренними формами закономерности ее характера. Эстетическое восприятие имеет здесь свои категории. Эстетическое наслаждение вызывается «строением» характера как «цельного» («единство в многообразии»), «гармоничного», «последовательного в поведении», «возвышенного по чувствам», «героического», «грациозного в манерах», «грандиозного в замыслах» и т. д.

Для возможности эстетического восприятия личности еще больше, чем в эстетическом восприятии экспрессивности самих знаков, нужно освободиться от своих личных реакций на личность как предмет созерцания. Она в нашем сознании может запутаться в совершенно непроницаемом тумане наших «симпатий» и «антипатий», переживаний не эстетических, а иногда прямо им враждебных. Любовное отношение здесь может мешать не меньше враждебного, пиетет не меньше снисходительности. Надо отойти как бы на расстояние, чтобы выделить и оценить свое эстетическое отношение к личности и ее типу. Ее индивидуальные формы — типичны, и мы легко можем к личности отнести эмоциональную реакцию, привычную для нас в отношении к соответствующему типу. Можно было бы сказать, что эстетическое отношение к личности вырастает, в конце концов, именно на преодолении симпатического понимания ее. Оно, это «преодоление», только и способно создать нужную «уравновешенность».

Обозначим эстетическое значение восприятия личности самого автора слова как некоторый постоянный коэффициент S к самому слову во всех его объективных фонетических и семасиологических функциях.

VI.

Общая пародийно-математическая формула эстетического восприятия слова складывается следующим образом:

$$S\left[\frac{\sum^{u}{}_{n}\,\Pi\left(1+{}^{u}{}_{n}\right)m_{f}}{mlg}\right]^{e}\pm s\pm r$$

Печатается по изданию:

Шпет Г.Г. Соч. М.: Правда, 1989. С. 380–383, 402–431, 464–472.

Виктор Виноградов

СОЦИАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫЕ СИСТЕМЫ И ИНДИВИДУАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЕ ТВОРЧЕСТВО

Литературное произведение, из каких бы форм речи оно ни слагалось, вмещено в контекст «общего» письменного или устного языка. Система этого языка в своих разных стилях и жанрах входит в структуру литературного произведения как его предметно-смысловой фон, как сфера его речевой организации. Язык всякого писателя рассчитан на понимание его в плане языка читателя[1].

Можно утверждать, что формы «диалектического», «жаргонного», вообще «внелитературного» речеведения в художественной литературе (ср., например, язык Бабеля, Арт. Веселого, Л. Леонова, М. Зощенко, А. Ремизова и др.) всегда имеют за собою как второй план построения, смысловую систему «общелитературного» языка данной эпохи. Такие формы двусмысленны, т. е. в своей структуре сочетают семантику общелитературного языка с основанными на ней, дифференциально ее преобразующими словесными образованиями. Но не надо думать, что характер структурных связей литературных произведений с их общим социально-языковым контекстом определяется, главным образом *типами морфологических соотношений* в данную эпоху *социально-языковых систем и форм индивидуально-языкового творчества* (langue и parole, по терминологии Соссюра).

Положение гораздо сложнее, и сама по себе антитеза F. de Saussure'a не может подвести исследователя к проблеме языка литературно-художественных произведений. Необходимо прежде всего остановиться на теме: социальная структура «общего» письменного и устно-бытового языка и ее отражения в литературе. «Общий» язык любой эпохи распадается на ряд социально-языковых контекстов как в сфере книжно-письменного, так и разговорного выражения. Ведь даже внешние формы связей, взаимоотношений письменного и разговорного языков интеллигенции различны, меняются исторически. А соотношения «жанров и стилей» в пределах каждой речевой разновидности определяются сложными, меняющимися формами духовной культуры. Кроме того, что структура «общелитературного» языка представляет своеобразное сцепление, сочленение разных социально-языковых контекстов, вращающихся вокруг некоего общего ядра, вернее совпадающих один с другими частями своих сфер, необходимо знать, что эта структура своими периферическими слоями соприкасается с областями городского просторечия, «внелитературных» социальных диалектов, арго, жанров профессионально-технической терминологии. В структуру письменного и устного языка интеллигенции вовлекаются отсюда некоторые лексические и синтагматические категории не только как «знаки», «характеристические сигналы» чуждых социально-речевых сфер, но и как потенциальные кандидаты на

[1] Прежде в риториках про это ясно писали: «Еще во всей точности должно наблюдать следующее правило Лабрюйера: «Всякий писатель, чтобы написать ясно, должен поставить себя на место читателя, рассмотреть собственное свое сочинение как бы совсем для него новое, которое читает он сам в первый раз, в котором не имеет он никакого участия и которое автор отдал ему на критику; и потом удостовериться, понятно ли оно само по себе, а не потому только, что всяк сам себя легко понимает» («Опыт краткой риторики», с. XVII).

«литературность». В литературном быту определенной эпохи существуют свои представления о формах диалектического расслоения языка, своя оценка «характерности» и признаков того или иного социально-диалектического типа. Эта непосредственная точка зрения носителей норм книжного языка, которая распределяет формы «внелитературных» диалектов по иным знакам и категориям, чем теория исследователя-лингвиста, устанавливает фон для литературной стилизации диалектической речи.

Так, система «общей» речи письменной и устной — в своих сложных взаимодействиях с типами «внелитературных» социально-языковых расслоений — образует переходные формы смешанных профессиональных, сословных, классовых диалектов. Это — не те обнаженные формы диалекта, которые устанавливает лингвист, стремясь раскрыть типические отличия данной социально-языковой системы, ее имманентное предметно-смысловое ядро. Напротив, в «диалекте» — как он определяется не в своей внутренней, «идеальной» сущности, а с точки зрения «общелитературного» языка — существен момент потенциальной «литературности», отрешенности от полноты тех структурных связей, которые характеризуют его социально-бытовую особость, исключительность. Социально-диалектическая экспрессия становится стилистической формой литературной речи. Диалект повертывается к интеллигентному языку теми своими сторонами, которые оказываются морфологически общими с ним или легко объяснимыми, имеющими семантические соответствия (хотя бы и очень далекие, «примышленные» ad hoc) в плане литературно-языкового быта. И на этом фоне резко выступают отдельные лексические и синтаксические «монстры», которые, отвлекаясь от своей социальной системы, часто и являются литературными сигналами того или иного «внелитературного» жаргона. «Внелитературный» жаргон, если он осознан в плоскости общеинтеллигентского языка, тем самым социально дезорганизуется. Происходит процесс, движущийся в обратном направлении, но близкий к тому, который характеризует выход в «литературность» разных форм «словесности» из пределов той или иной диалектической среды, например солдатской, рабочей, крестьянской. Там процесс отрыва от диалектических норм в акте освоения «общелитературных» форм речи. Здесь — процесс смешения форм литературного языка с элементами диалектической системы, процесс, направленный к «канонизации» известного диалекта, арго, к ослаблению его «внелитературности».

Понятно, что не все объективно существующие «диалекты» и не всегда вовлекаются в это «светлое поле» литературной жизни. Также понятно, что группировка их в одной системе общего языка резко отличается от соотношения их в другую эпоху[2]. Можно даже сказать, что литературному языку в иные эпохи как бы заново открываются диалекты, прежнее воздействие которых на его систему уже успело ассимилироваться. «Содержание», сигналы и структура таких диалектов в каждой системе письменно-книжной и устной речи литературнообразованных людей имеют свои отличия.

Вот такое-то изучение клином врезается в сферу литературно-художественного творчества, в языковой контекст литературы. Но в этой сфере объект изучения принимает иные очертания. Элементы социальной «диалектологии интеллигентского языка» могут быть тут использованы как символические знаки соотнесения художественных образов с той или иной социальной средой. Однако художественно-соци-

[2] Необходимо в этих типах соотношений «общего» языка с диалектами различать пассивные формы понимания и активное словоупотребление.

альные характеристики персонажей или «авторов» меньше всего тяготеют к наличному фонду осознанного и дифференцированного диалекта. «Диалектологическая» характеристика в литературе основана *на отличиях речи*, на стилистических *уклонениях от норм* литературного языка — вне точного «лингвистического» разграничения. Формы диалектического говорения не мыслятся нормальными в пределах «литературности». Но смысловая и композиционная функции этих диалектических форм в плане литературы иные, чем в плоскости общего письменного и разговорного языка. С точки зрения социально-языковых норм «литературности» они располагаются на *разных уровнях* — более или менее «низких» или «высоких» по сравнению с общим разговорным и письменным просторечием. Принцип языковых уровней — относителен. Оценка тут в плане бытовой речи — социальная, а не эстетическая. В плане же художественного творчества этот принцип призван на службу приемам конструирования образов авторов, рассказчиков и персонажей действия. Поэтому «внелитературные» диалекты в сфере художественного творчества все — одного уровня. Дифференциация их здесь не диалектологическая и даже не предметно-социологическая, а сюжетологическая и социально-характерологическая.

Таким образом, та структура социально-языковых систем, которая определяет состав и содержание понятий письменной и разговорной речи, нарушается в контексте литературы, переплавляясь здесь, с одной стороны, в горниле свойственных данной эпохе общих форм литературно-художественной организации (ср. отрыв «книжной литературы», понимаемой в культовом и моральном смысле, от форм письменного делопроизводства, устной словесности и бытового просторечия — в древнерусском искусстве Средневековья), с другой стороны, в горниле стилистических тенденций литературной школы с ее тяготением к определенным жанрам. Социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические, социологическое обоснование которых не вмещается в рамки бытовой социологии языка. Обусловлено это не только функциональным отграничением литературы от других областей слова в духовной культуре и структурной осложненностью языка литературных произведений, но и резкими различиями между «субъектами» литературы и «субъектами» общего письменно-разговорного языка. Ведь структура общеинтеллигентской речи служит выражением некоего коллективного «субъекта», который себя раскрывает в полноте ее системы. Словесные формы входят в структуру «общего» языка, неся на себе отпечаток иных субъектов — коллективных, а иногда и индивидуальных. Эти субъекты как бы включаются в некий общий «субъект» и в нем функционально преобразуются. Непосредственно ясно, что этот «субъект» не может быть отожествлен с «субъектом» литературы. Ведь при их отожествлении пришлось бы нормы социально-диалектологических расслоений бытового языка целиком перенести на литературу. Но это была бы подмена одной социальной данности другою. А «единственное средство соблюсти подлинность предмета состоит в том, что исследователь не должен отходить от своей данности, не должен переступать ее пределов»[3]. Незаконность слияния литературно-художественного субъекта с социально-бытовым очевидна. «Пусть язык, как социальная вещь, не только — осуществление идеи, но и объективация социального субъекта и пусть языковая экспрессия имеет своего индивидуального или коллективного субъекта — не мало ли этого? Ведь существенно, что в нашем чувстве субъекта, «скрытого» за своей экспрессией, в истолковании этого чувства, мы все же под творческим субъектом понимаем не отвлеченный или «средний», безличный объект индивидуальной и социальной психологии,

[3] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 201.

как, равным образом, и не объект биографии, а живой, hic et nunc *данный творческий лик, в данном исчерпывающийся*»[4].

Для иллюстрации этой способности, так сказать, *самодеятельности* субъекта литературы, который находится в меняющихся структурных связях с субъектом бытовой речи, достаточно показать своеобразия в словесном обосновании «субъекта» таких литературных школ, как символизм или футуризм. Тогда откроются иные словесные формы социально-художественного объединения, отличные от тех, которые определяют социально-языковую систему бытового общения в данную эпоху.

С необыкновенной четкостью и глубиной образ «субъекта» в поэтике русского символизма освещен Вяч. Ивановым. Новая структура литературного субъекта обусловлена возвращением к «языку богов», к «священному языку жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» («Заветы символизма»)[5]. И поэт, владеющий двойными формами языка — речь об эмпирических вещах и отношениях и таинственно в ней пребывающей иератическою речью пророчествования, — выступает в своем творении «не как художник только, но и как личность — носитель внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователь сокровенной связи сущего, тайновидец и тайнотворец жизни (там же, с. 132). Отсюда: «поэт — всегда религиозен, потому что — всегда поэт» (с. 130). Его личность прозревается в его произведении как образ теурга, сознательно выражающего «параллелизм феноменального и ноуменального» (с. 134), как образ пророка, провидящего и открывающего в «действительности внешней (realia)» «внутреннюю и высшую действительность (realiora)», в форме намеков, ознаменования подобий, соответствий и соотношений указывающего в явлении на его умопостигаемую или мистическую сущность (с. 134–135).

Образ субъекта в символизме — это образ носителя «символического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как миросозерцание». «[...] Учение Влад. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта как повелительный призыв, как обет Фауста — к бытию высочайшему стремиться неустанно («zum höchsten Dasein immerfort zu streben»). Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною „мантрой", расколдовывающей мир. Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непременно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) миросозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — магического идеализма» (с. 136–137). «Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят,— и если они не будят эхо в лабиринтах души» («Мысли о символизме»). «Обогащенный познавательным опытом высших реальностей, художник знает сокровенные для простого глаза черты и органы низшей действительности, какими она связуется и сочетается с иною действительностью, чувствительные точки касания ее „мирам иным». Он отмечает эти определимые лишь высшим прозрением и мистически определенные точки, и от них, правильно намеченных, исходят и лучатся линии координации малого с великим, обособленного со вселенским, и каждый микрокосм, уподобляясь в форме своей макрокосму, вмещает его в себя, как дождевая капля вмещает солнечный лик. Так

[4] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. С. 216.
[5] *Иванов Вячеслав.* Борозды и межи. М., 1916. С. 127.

форма становится содержанием, а содержание формою [...]» («Границы искусства»)[6]. В этой словесно-художественной системе ясно выступают принципы своеобразной условно-литературной деформации общего социально-бытового контекста речи.

Совсем иной тип отношений к прагматическому языку письменности и быта воплощен в словесной структуре футуризма как явления художественной литературы. Бывает так, что общенациональные и классовые формы субъектности отрицаются. От национального языка берется лишь как бы его психофизиологическая, «чувственная» организация — и его внешние, фонетико-морфологические признаки. В основу построения литературного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных традиций. «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), з а у м н ы м. Общий язык связывает, свободный позволяет выражаться полнее (например, *го оснег кайд* и т. д.)»[7]. Образ поэта строится как «образ возродившегося Адама», который, сбросив с «парохода современности» предметный груз слов, в звуковой и письменной, «чувственной» структуре речи прозревает непосредственно мифы мира. «Мы считаем слово творцом мифа; слово, умирая, рождает миф и наоборот» («Садок судей», II, 1913, с. 2). «Мы можем отказаться от слова как жизнедеятеля, и тогда им воспользоваться как мифотворцем»[8].

«Корневое слово имеет меньше будущего, чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно (см. философия случая) [...]. Меня спрашивают — национальна ли поэзия. Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажей, — и потом еще — страусы прячутся под кустами (Strauch). Да. Путь искусства через национализацию к космополитизму». Однако эта национализация осуществляется через индивидуальное мифотворчество, а не через бытовой язык: *«Ваш язык для торговли и семейных занятий»* (там же, с. 83–84). «Заумные творенья могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто» («Заумники», с. 13). Новое «мироположение» — предметно. *Образ поэта становится в непосредственное отношение к «мифослову» — помимо мира человеческих сущностей, помимо других социальных субъектов.* «До нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой „душе" (загадки духа, страстей, и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве, и теперь в нашей власти создать любую новую ... захотим ли?

..! Нет!..

Пусть уж лучше поживут словом как таковым, а не собой»[9].

---

[6] *Иванов В.* Борозды и межи. С. 153, 212.

[7] *Крученых А.* Декларация заумного языка / В кн.: *Крученых А., Петников Г., Хлебников В.* Заумники. 1922. С. 12.

[8] *Бурлюк Н.* (при участии Бурлюка Д.) Поэтические начала. — «Футуристы», 1914, № 1–2. С. 82.

[9] *Крученых А.* и *Хлебников В.* Слово как таковое. 1913, с. 11. Ср.: Motiv und Wort. Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns von Leo Spitzer. Leipzig, 1918, S. 96.

Таким образом, от *социально-языковых систем нет прямого хода к социологии языка литературно-художественных произведений*, хотя речь литературы и фундируется на письменных и разговорных «жанрах» общеинтеллигентского языка, на разных социально-бытовых диалектах. Поэтому и перенос в историю литературы понятия «языковой системы» в том виде, как оно определилось в лингвистике (например Женевской школы), не оправдан и во всяком случае связан с явным огрублением литературных проблем. Если соотношение социально-языковых «систем» со структурными расслоениями литературы оказывается лишенным прямого параллелизма, все же остается еще возможность транспозиции в литературу того противопоставления langue и parole, которое идет от Ferd. de Saussure'a, и сохраняется еще возможность объединения в linguistique de la parole форм бытового индивидуально-языкового творчества и форм литературного искусства.

В самом деле, не исключена гипотеза (по Saussure'y), что литература, как особая форма речевых явлений, соотнесена с системами общего языка и сама, в свою очередь, распадается на ряды соотнесенных между собою langues (langue жанра: фельетона, романа и т. д., langue литературной школы и т. п.), которые в совокупности и конструируют систему литературы. Правда, формы, определяющие любую из этих литературных систем, могут и должны резко отличаться по своему строению, по своим морфологическим и семантическим признакам от форм социально-языковой системы (ведь литературные произведения — принципиально новые языковые единства, не предусмотренные методологией социальной лингвистики). В сущности, приходится признаться, что характер этих «литературно-языковых» форм пока не достаточно ясен. Это могут быть и общие композиционные категории, и образы субъектов, и даже лексические «приметы». Но одно несомненно, что многие из этих langues литературы определяются только негативными признаками, *нулевыми формами*, формами соотношений, *своим, так сказать, местом в общей системе*. Однако понимание этих «признаков дифференциации» предполагает сопричастность исследователя данной «системе систем», т. е., в сущности, опять ведет к имманентному (с точки зрения данного контекста литературы) анализу, который, в этом случае, ограничивается установлением лишь некоторых общих морфологических схем.

Но и это установление встречает ряд принципиальных возражений. В системе отдельные члены не могут быть заместителями целого, так как они сами определены лишь соотносительно, а с другой стороны, самые системы, как схемы единств, соотнесены между собою. Следовательно, *формы соотношения внутри систем и формы соотношения между системами — явления разных плоскостей*. Поэтому предполагать возможность одновременного соотнесения элементов одной системы с другими ее членами и с «подобными» элементами другой системы незаконно. Само «подобие» в этих случаях нуждается в принципиальном разъяснении. Оно — мнимо[10]. Ведь сопоставление явлений из разных систем возможно лишь при сопоставлении самих систем или при отрыве явлений от системы, т. е. в каком-то ином плане

[10] Ср. у С. А. Карцевского в «Système du verbe russe» (Prague, 1927): «Les faits pensés forment des series fondées sur un élément commun et ne s'opposent qu'ŕ l'interieur de ces séries. Ces séries, ŕ leur tour et suivant le męme principe., sont membres des séries d'ordre superieur, et ainsi de suite. Ń'est ainsi que devient possible et se justifie l'homophonie, quand deux valeurs appartenant á deux series differentes et eloignées se trouvent avoir un męme signe phonique (Vue sur la nature des séries. Ĺ. Cassirer. Substanzbegriff und Functionsbegriff») (Смысловые явления образуют ряды, основанные на общем признаке, и *могут соотноситься только внутри этих рядов*. Эти ряды, в свою очередь следуя тому же принципу, являются членами рядов высшего порядка и так далее. Таким образом, становится возможной и оправдывается омофония, когда два значения, принадлежащие двум различным и отдаленным рядам, имеют один и тот же звуковой знак).

понимания их (как отрешенных категорий). Таким образом, с этой точки зрения язык литературы и, следовательно, литературных произведений, *пребывая в одной плоскости с социально-языковыми системами* и определяясь формами соотношений с ними, как особая система должен в то же время внутри себя обладать собственными «дифференциальными» формами, которые могут по своему строению и по своему отношению к системе литературы не иметь никаких семантических соответствий с формами общего языка. Ведь langues литературы — специфичны, и ее «системы» строятся в совсем ином, не «диалектологическом» плане. Следовательно, распространение на литературу методики изучения langue ведет к чрезвычайному расширению контекста «общего» языка, в пределах которого, рядом с социально-групповыми диалектами и арго, сосуществующими с более широкими системами объединений (просторечием, разговорной и письменной речью интеллигенции), становятся своеобразные langues литературных жанров, конструирующие систему литературы. Не надо только смешивать, как это делается в русской критической литературе, такого изучения с историко-литературным. По существу, это чисто лингвистическое изучение синхронично. Оно не отрицает внутренней динамики в пределах систем и динамики самих систем, но предполагает все же необходимость конструирования всякого нового контекста систем внутри его самого, отрицая принцип мутации и диахронических сопоставлений. Кроме того, синхронический контекст систем предполагается этим изучением как непосредственная данность (по традиции). Он не отыскивается в «археологических» разведках, а является предпосылкой понимания соотношений элементов внутри системы и соотношений систем между собой.

При обращении к прошлым эпохам эта предпосылка отсутствует. Нельзя понять langue натуральной повести 40-х годов, не сконструировав систему всех литературных и социально-языковых langues той эпохи. Иначе получится произвольное выделение отдельных, случайных и, быть может, даже незнаменательных явлений как «знаков системы». Проблема же «смены» langues предполагает необходимость предварительной синхронической установки двух систем, пришедших на смену одна другой, во всей полноте их контекста, а не скачков по отдельным участкам литературы. Таким образом, в плане лингвистическом изучение langues литературы — методологически оправданно пока лишь применительно к *одной*, прежде всего, конечно, к *современной* эпохе. Здесь оно может быть плодотворным.

Но и здесь с проблемой языка литературного произведения оно не столкнется, так как для langue существенны общие категории соотношений, а не индивидуальные отличия объектов. Однако, быть может, допустимо по аналогии применить к изучению литературы «эквивалентные» langue и parole понятия — понятия *системы* как некоей общей для известного литературного круга *нормы* форм, и индивидуального творчества как ее *«нарушения»*, «преобразования»? Перенос в другую науку рабочих гипотез лингвистики принципиально возможен. Нужно лишь под чужие термины подвести новое понятийное содержание, найдя его внутри самой литературной науки. Говорить о непосредственной «соотнесенности» литературных явлений с социально-языковыми системами, конечно, в этой плоскости не придется. Ведь langues — в лингвистическом смысле и системы форм литературного жанра, литературной нормы — принадлежат к таким разным séries[11], к таким разным рядам, которые могут быть членами высшего структурного единства только наравне — скажем — с системами философии.

---

[11] Наиболее грубое смешение разных понятий в этой плоскости наблюдается в статьях Ю.Н. Тынянова. См. его книгу «Архаисты и новаторы».

Когда изучение литературы целиком вмещается в учение об языке, то происходит смешение разных значений слова «язык». Очевидно, понятие языка в этом случае выводится за пределы «социальной лингвистики» и утверждается на философской проблеме слова или на общеэстетических категориях вроде «выражения». Но тогда незаконно апеллировать к тем теориям, которые всецело обоснованы отношением к языку как объекту социально-лингвистического изучения. Фосслер, например, откровенно отрекается от таких «периферических» теорий[12] и от «обескровленной системы знаков» (das blutleere Zeichensystem) в духе Соссюра. Транспозиция в историю литературы общих теоретических предпосылок Соссюра даже в том случае, когда она будет оправдана раскрытием основных *историко-литературных понятий*, может привести к изучению лишь внешних форм литературных произведений. В историческом же аспекте эти внешние формы, по удачному выражению Г.О. Винокура, должны служить лишь той «плоскостью, по которой вычерчивается» их же эволюционный путь[13].

Проблема языка литературного произведения не исчерпывается анализом этой плоскости. Для нее социально-языковые формы исторической действительности важны как один из членов структуры литературного произведения, как тот общий социальный контекст, в котором данный предмет впервые определяется и *становится*. А этот акт становления литературного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка. Да и само понятие литературного произведения в аспекте системы не может быть оправдано. Если само литературное произведение — система, то, во-первых, этим уже нарушены аналогии с понятием «системы знаков» в лингвистическом смысле; во-вторых, затемнено отношение его к литературной системе школы, жанра. Ведь если литературное произведение — одновременно система и элемент иной системы, то, в сущности, эти две разные ипостаси его органически между собою не связаны. Совсем не обязательно с точки зрения соссюровской гипотезы утверждение системности литературного произведения. В понятии же о школе как системе систем можно заметить даже подмену понятия системы понятием структуры (хотя и в очень смутном, нерасчлененном виде).

Итак, для науки об языке литературных произведений общий социально-языковой контекст существен как структурная форма самого литературного произведения, в нем самом и через него усматриваемая. Язык же литературного произведения приходится вмещать в сферу parole индивидуально-языкового творчества. Но понятие parole Соссюром вовсе не раскрыто. Он только сделал язык коллектива и говорение личности темами двух разных, резко отграниченных дисциплин. Однако языковое творчество личности — результат выхода ее из всех сужающихся концентрических кругов тех коллективных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая[14]. Иными словами: если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним («идеологическим») и к более сложным конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только *элементы* речи, но и *композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления*, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литера-

---

[12] *Fossler* K. Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925. S. 208–209. Ср. также с. 216–217.

[13] *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927, с. 22–23.

[14] О понятии языковой личности («Person») любопытны замечания Фосслера.— «Geist und Kultur in der Sprache», с. 96 и след. Ср. также у Г.Г. Шпета — «Внутренняя форма слова», с. 186 и след.

турного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, не совпадающих с представлением о диалекте (в социально-лингвистическом смысле), множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы (и эти формы далеко не всегда — «классовые»). А личность, включенная в разные из этих «субъектных» сфер, и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. В объектном плане все сказанное можно перенести и на parole как сферу творческого раскрытия языковой личности. Индивидуальное словесное творчество в своей структуре заключает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*.

Таким образом, у самой linguistique de la parole оказывается два разных пути. Один предуказан Соссюром: linguistique de la parole должна определять свои цели и методы не непосредственно, а лишь соотносительно с понятием языка как социальной системы средств коммуникации — в разных ее проявлениях. Следовательно, она может изучать формы и приемы индивидуальных отклонений от языковой системы коллектива или в их воздействиях на эту систему, или в их своеобразиях, в их принципиальных основах, вскрывающих творческую природу речи (langage). Но здесь этот путь пересекается другим, когда изучение «личностного» говорения отрывается от параллелизма построений и аналогий с социальной лингвистикой и стремится раскрыть структурные формы словесного творчества личности в имманентном плане. В этом случае *социальное ищется в личностном через раскрытие всех структурных оболочек языковой личности*. Такое построение linguistique de la parole тесно связывает ее с наукой об языке литературных произведений, но не сливает с ней (как в концепции Фосслера). Ведь в литературном произведении, как особой сфере творчества личности, и субъектно и объектно языковые формы оказываются осложненными контекстом литературы, литературной школы, жанра, своеобразными приемами литературных композиций.

Так раскрывается связь и взаимодействие контекстов литературы и социально-языковых объединений в самой структуре литературного произведения. «Если мы в данном поэтическом произведении или совокупности их открываем объективное содержание и конституирующие его формы, мы в своем анализе не можем выходить за их пределы, например, к объясняющим условиям, причинам и т. д., пока ясно не поставим себе цели их абстрактного изучения в интересах для данного произведения внешних и запредельных»[15].

Итак, наука о речи литературных произведений, если она стремится своим анализом проникнуть в проблему «поэтичности», может быть построена лишь на фундаменте имманентного анализа языка литературного произведения.

Печатается по изданию:

Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 82–91.

[15] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. С. 202.

Николай Жинкин

О КОДОВЫХ ПЕРЕХОДАХ ВО ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ

1. ***Тема настоящей статьи*** известна уже давно — это соотношение мышления и языка. Поскольку язык есть средство выражения мысли, можно было бы полагать, что структура этих средств должна соответствовать структуре мышления. Такой подход первоначально кажется вполне разумным: если в языке появятся излишние для выражения мысли средства, они отомрут как ненужные, и, наоборот, если в мышлении окажутся такие компоненты, которые никогда не найдут своего выражения в языке, это значит, что язык не является средством выражения мысли, что противоречит определению.

Однако известно, что концепцию полного совпадения языка и мышления фактически осуществить не удалось. Наоборот, было показано, что структура суждения как единица мышления не совпадает со структурой предложения как единицей языка. Отрицательный ответ только усложняет проблему, так как остается в силе положение о том, что всякое средство должно соответствовать цели. Поиск соответствий между языком и мышлением продолжался. Получившийся вывод поучителен. В настоящее время почти единодушно признается, что интонация выполняет синтаксическую функцию. А так как предикат суждения маркируется в предложения при помощи интонации (логическое ударение), то интонация была признана тем дополнительным языковым средством, при помощи которого снова восстанавливается соответствие языка и мышления. При таком подходе мышление фактически переводят в систему языковых средств и называют, например, логико-грамматическим уровнем (или слоем) языка (поскольку, в частности, о субъекте и предикате суждения можно узнать, только изучая тексты и средства языка). Тем самым экстралингвистический факт превращен в лингвистический, а решаемая проблема, по сути дела, снимается. Однако при этом подходе поучителен и положительный результат позволяющий рассматривать суждение в аристотелевском смысле не как модель процесса мышления, а как форму изложения мысли, т. е. как средство языка[1].

---

[1] Концепция логико-грамматического слоя языка разрабатывается В.З. Панфиловым (см. его работу «Грамматика и логика», М.— Л., 1963) и не может быть специально затронута здесь. Признавая правомерность выделения в натуральном языке логико-грамматического слоя, заметим в то же время, что было бы точнее говорить о двух языках — логическом и грамматическом, сплетенных в одну структуру. Оба эти языка целиком формальны. При таком подходе лексика будет учитываться как пограничная подсистема, представленная в виде номеров абстрактного лексикона. Мышление включается в момент реализации этого двухзвенного языка, и тогда лексика приобретает реальное значение. Необходимость двух языков, соединенных в одну структуру, определяется тем, что грамматика беспредметна, а логика задает предметный вектор (или, по В.З. Панфилову, обладает предметной отнесенностью). Несовпадение структур логики и грамматики обеспечивает возможность фиксации определенной мысли механизмом высказывания. Известно, что предложение, состоящее из двух и более слов, содержит больше чем одно высказывание (суждение). Эта неопределенность устраняется контекстом, при помощи которого отбирается один предикат из нескольких возможных, причем именно этот предикат *(P)* считается новым в высказывании (несет основную информацию). Однако линейное нанизывание предикатов не было бы результативным, если бы цепи предложений не образовывали структурные единицы текста. Зерном такой единицы можно считать субъект высказывания — то, о чем мы говорим, полагая, что об этом и надо говорить. В таком случае этот субъект *(S)* и будет новым в высказывании. Для построения каждого отдельного предложения достаточно грамматики, для развития же текста необходима и логика. Взаимодействие этих двух языков образует механизм формирования текста. Субъект высказывания *(S)*, подразумеваемый в группе предложений, является накопителем предикатов, распределенных в словах каждого предложения. Но этот механизм работает лишь в момент его реализации в лексике. Ни в грамматике, ни в логике, отдельно взятых, нет мыслей. Поэтому выделение или логико-грамматического слоя, или двух языков еще не решает проблему мышления и языка.

Представление о том, что аристотелевская логика относится к плану выражения, а не выражаемого, не ново, но вся острота этого положения обнаруживается в наибольшей мере при постановке проблемы мышления и языка. Оказывается, что при обсуждении этой проблемы во все времена и при разнообразных ее решениях происходила незаметная подмена понятий. Мышление рассматривалось то как экстралингвистический факт, то как логико-грамматический слой языка, обнаруживаемый лингвистическими методами. Проблема становилась неопределенной, так как оставалось неясным, что называть мышлением и что языком.

Можно решить этот вопрос формально и избежать «учетверения терминов». Все то, что относится к плану выражения, т. е. самые средства выражения, будем называть языком.

Язык рассматривается как система знаковых противопоставлений. Добавление или удаление хотя бы одного из средств выражения (знака или правила связи знаков) составит новый язык. Выбор означаемого и передача этой выборки партнеру образуют сообщение. В таком случае мышлением может быть названа деятельность, осуществляющая эту выборку.

В некоторых случаях легко обнаруживается полный параллелизм языка и мышления. Представим себе язык, состоящий из ограниченного числа только имен. В таком языке будет однозначное соответствие между каждым именем и актом называния. Даже если усложнить язык, кроме имен ввести другие разряды слов и добавить какие-либо правила, но оставить фиксированность языка, т. е. прекратить генерацию языковых средств, сохранится полное соответствие языка и мышления. Это распространяется на всякий мертвый язык — вследствие конкретной единичности контекстных значений мертвый язык всегда будет содержать конечное число высказываний. Живой человеческий язык не фиксирован. Посредством ограниченного числа языковых средств может быть высказано бесконечное множество мыслимых содержаний. Это достигается благодаря особому механизму — механизм метаязыка, который работает, как пульс, в каждом языковом акте. Всякое высказывание производится в расчете на то, что в данной ситуации оно является новым для воспринимающего партнера. Поэтому и набор языковых средств должен стать новым. В момент сообщения происходит перестройка обозначений. В отношении — язык/содержание изменяются оба ряда. Таким образом, соответствие языка и мышления обнаруживается снова. Однако в отличие от фиксированного языка, который является раз и навсегда заданным, живой язык, содержащий два звена — сам язык и метаязык, — становится саморегулирующейся системой. В этих условиях должно измениться и понятие о мышлении: его следует рассматривать как деятельность конструирования, посредством которой производится отбор как содержания, так и языковых средств из трудно обозримого множества компонентов. Трудность решения такой задачи обнаруживается хотя бы в том, что передающий сообщение добивается лишь частичного понимания у воспринимающего партнера. Хотя каждое высказывание единично, язык в целом представляет собой систему общих форм. Но если бы даже удалось полностью формализовать язык, в остатке бы оказалось все то, для чего язык существует, — речевое действие. Но именно в этом действии и обнаруживается мышление. Формализуется система языка, сам же язык приобретает жизнь в процессе р е а л и з а ц и и системы. Проблема языка и мышления как раз и относится к реализации, а не к структуре языка. Именно поэтому разные направления структурализма в лингвистике стремятся обойтись без понятия мышления.

Вообще говоря, изолированное выделение какой-либо структуры может привести к универсализму. Когда границы предметных структур не определены, одна из

них (например — языковая система) кажется доминирующей, и тогда неизбежно возникает антиномия. Действительно, возможны два вывода — как тот, что знаковая система определяет мышление, так и тот, что мышление определяет знаковую систему. Знаки конвенциональны, а их система определяется лишь внутренними, формальными критериями. Поэтому языков может быть много, и каждый из них будет «выбирать» в обозначаемом то, что в состоянии выразить данная знаковая система. Это и значит, что язык определяет мышление. Но, с другой стороны, как только язык начинает применяться, на конвенциональность его знаков накладываются сильные ограничения: хотя знак и можно заменить другим, но если такой знак уже создан, то именно потому, что он конвенционален, его лучше сохранить. Фактически оказывается, что знаки языка живут своей жизнью и сопротивляются произвольным заменам. Но самое существенное состоит в том, что язык, давая возможность выразить бесконечно много мыслимых содержаний, не может выполнять эту роль без интерпретаций. В то же время из природы отношения язык/содержание вытекает, что не может быть задано никакой содержательной интерпретации бессодержательной знаковой системе языка. Это значит, что интерпретация привносится со стороны и что мышление определяет язык. В результате, таким образом, проблема о соотношении мышления и языка продолжает оставаться нерешенной.

При решении обсуждаемой проблемы в течение всего, вообще говоря, плодотворного периода развития языкознания от логицизма и психологизма до структурализма допускался один промах — по характеру проблемы надо было от лингвистики перешагнуть в экстралингвистическую область, но это не было сделано. В одном случае были смешаны логика и грамматика, в другом — грамматика впитала в себя логику, в третьем — от языка отторгалось всякое содержание. Во всех случаях лингвистика оставалась в изоляции.

Та экстралингвистическая область, которую следовало привлечь при исследовании обсуждаемой проблемы, — это мышление, но не его логические формы, а самый процесс мышления, т. е. явление психологическое (так называемый психологизм в лингвистике не имел никакого отношения к предмету психологической науки). Если же лингвистика и психология откажутся от исследования реального процесса мышления, они понесут весьма значительную потерю — выпадает сам говорящий человек, его речь. До недавнего времени говорящий человек был вне поля зрения как психологии, так и лингвистики. Исследуя историю и современную систему данного национального языка, лингвистика оставляет в стороне вопрос о том, как реализуется эта система, как говорят на этом языке люди. Это относится ко всем аспектам языка.

Применение элементарных принципов общей теории коммуникации позволяет целиком отклонить индивидуалистическую концепцию мышления. Прежде всего очевидно, что индивид раньше должен усвоить мысли, созданные множеством людей предшествующих поколений, и только после этого он становится способным участвовать в процессе дальнейшей разработки некоторой системы мыслей. Мысль вырабатывается не отдельным человеком, а в совместной человеческой деятельности. Для того чтобы участвовать в дальнейшей разработке некоторой системы мыслей, необходимо результаты интеллектуальной работы одного человека «транспортировать» в голову другого. Таким «транспортером» мысли является язык, а его реализатором — речь. Речь содержит неизмеримо больше информации, чем язык. Она содержит информацию: а) о языке, б) о той части действительности, о которой говорится в речи, и в) о говорящем человеке во многих аспектах. В языке нет мыслей, они находятся в речи. Однако это не значит, что вместо проблемы «мышление и язык» следует говорить о проблеме «мышление и речь». Наоборот, научный смысл имеет

именно проблема мышления и языка, так как мысль «транспортируется» в речи средствами языка. В языке должно быть нечто такое, что способно фиксировать мысль и передавать ее через речь. Проблема состоит в том, чтобы исследовать стык между языком и речью, узнать, в какой форме зарождается у человека мысль и как она реализуется в речи.

Этих предварительных замечаний достаточно для того, чтобы разъяснить значение термина «код» («кодирование»), в котором он применяется в этой статье.

О коде можно говорить в двух смыслах. Кодом иногда называют самое знаковую систему обозначений. В таком случае язык — это код. Но кодом можно назвать и способ реализации языка. Это следует понимать так. Какое-нибудь слово, например, *стол* или *лошадь*, может быть дано (и это заметил еще И.П. Павлов) или как слово слышимое, или как видимое (в буквах), или как произносимое; к этому добавим, что слово может появиться как осязаемое (по азбуке Брайля), как зрительно-двигательное (пальцевая речь) и др. Все это разные коды. При этом слова *стол* и *лошадь* как элементы системы языка остаются тождественными во всех этих разных кодах. Таким образом, код в этом значении представляет собой систему материальных сигналов, в которых может быть реализован какой-нибудь определенный язык. Отсюда видно, что возможен п е р е х о д от одного кода к другому. В отличие от этого п е р е в о д о м лучше назвать эквивалентное преобразование одной языковой формы в другую.

В дальнейшем будут рассматриваться коды реализации натурального языка. В круговороте кодовых переходов надо найти самое неясное, самое неуловимое звено — человеческую мысль, внутреннюю речь. Это несомненно экстралингвистическое явление, но интересное для лингвистики.

2. Принятые допущения. Как фактически происходит процесс мышления, можно узнать только экспериментально. В дальнейшем будет изложен один из экспериментальных подходов к решению некоторых относящихся сюда вопросов. Ставится прежде всего следующая проблема: осуществляется ли процесс мышления средствами только данного натурального языка? Для ответа на этот вопрос распорядок эксперимента должен был опираться на некоторые допущения.

А. Если испытуемый по словесной инструкции выполнял такие задания, как опознавание содержания предъявляемых картин и рассказ о них, рассчитывание точек или клеточек разграфленной бумаги в количестве 29–30, чтение текста и пересказ его содержания, составление предложения из заданных слов, простые арифметические действия в уме и т. п., то принималось, что у испытуемого происходит мыслительный процесс.

Б. Для учета только тех явлений, наблюдение над которыми требовалось согласно поставленной проблеме, была допущена следующая абстракция, определяющая экспериментальную модель. Испытуемый рассматривался как система, способная принять заданную информацию, ее адекватно переработать и выдать. Адекватность переработки определялась по правильности ответа (объективные критерии правильности устанавливались заранее). Задачи, которые ставились перед испытуемым, требовали устного ответа, т. е. выход систем являлся речедвигательным.

В. Так как испытуемый контролировал речедвижения, предполагалось, что одновременно не могут быть осуществлены другие, также контролируемые движения, хотя бы они и не были речевыми, например ритмические постукивания рукой. Иначе говоря, допускалось единство контролирующего пункта центральной управляющей системы, посылающей двигательные команды.

3. Методика исследования. Буквенный и звуковой коды адресуются во вход речевой системы. Это коды приема и соответственно — понимания речи. Естественно допустить, что продуктивное мышление, если оно осуществляется средствами язы-

ка, может реализоваться только в речедвигательном коде. Это положение, высказанное еще 100 лет назад И.М. Сеченовым, многократно подтверждались экспериментально. В последнее время в очень точных опытах А.Н. Соколова было показано, что при решении испытуемым разных интеллектуальных задач, в особенности в начальных опытах, от речевых органов (язык, губы) при помощи специальных электродов могут быть отведены и усилены биопотенциалы или токи действия[2]. Однако при повторных решениях задачи того же типа биопотенциалы ослабляются и часто пропадают на весь дальнейший период решения задачи.

Допущение (В), изложенное выше, позволяет построить методику торможения речедвижений в процессе внутренней речи и тем самым выяснить, реализуется ли мышление только в речедвигательном коде или существует и другой код, не связанный непосредственно с формами натурального языка. Поскольку в русском языке слова обладают сильно центрированным и разноместным ударением, в цепи слов динамическое выделение слогов появляется нерегулярно, и текст не организован метрически. Если от испытуемого одновременно с решением интеллектуальной задачи потребовать контролируемого ритмического постукивания рукой, то, согласно допущению (В), единый управляющий центр не сможет управлять одним выходом одновременно по двум алгоритмам. Это легко проверить. Если во время громкого чтения выстукивать рукой определенный метр, то или чтение прекращается или рука сбивается с метра. Таким образом, можно допустить, что выстукивание определенного метра рукой будет тормозить или нарушать не только экспрессивную, но и внутреннюю речь, так как в обоих случаях речь осуществляется через импульсы на речедвигательный анализатор. Предварительные опыты показали, что нарушение двух рядов движений происходит только в том случае, когда оба эти ряда организованы разнометрически. Если при метрическом постукивании задача решается без помех, как и без постукивания, следует сделать вывод, что средства, при помощи которых решалась эта задача, были не языковыми.

Процедура опытов, производившихся в дальнейшем, состояла в следующем. Было составлено два ряда задач, аналогичных по характеру и равнотрудных. По случайному выбору каждому из испытуемых предлагались задачи из обоих рядов. Одна проводилась с постукиванием, другая без него. Группы опытов с постукиванием и без него распределялись во времени так, что испытуемый не мог заметить попарного соответствия задач. Постукивание производилось тупой металлической палочкой по металлической пластинке, прикрепленной к пневматическому прибору, при помощи которого происходила запись постукивания на ленте кимографа. Учитывались правильность и полнота ответа и соблюдение метра постукивания. Давался всегда один и тот же метр [—UUU]—U], который предварительно выучивался испытуемым до безошибочного воспроизведения. Время регистрировалось секундомером с точностью до 1 секунды. Испытуемый был отделен от экспериментатора экраном. Регистрирующая аппаратура находилась вне поля зрения испытуемого.

4. Результаты. Полученные результаты могут быть распределены на две основные группы: а) вариации в зависимости от индивидуальных особенностей испытуемого и б) вариации в зависимости от характера решаемой испытуемым задачи. Здесь нас будут интересовать только случаи вида (б). Важно также выделить такие случаи, когда всем испытуемым, независимо от индивидуальных особенностей, метрическое постукивание или резко мешает, или безразлично.

---

[2] См.: *Соколов А.Н.* Динамика и функции внутренней речи (скрытой артикуляции) в процессе мышления (По данным электрографии речевой мускулатуры) // Изв. Акад. пед. наук РСФСР. 113. 1960.

Первоначально были проведены опыты с чтением про себя отрывков из текстов разного жанра (повесть, научный текст, газетный и т. п.). Оказалось, что существует достаточно большая группа испытуемых, для которых метрическое постукивание не оказывает мешающего действия на понимание текста и объем его воспроизведения. Другим испытуемым постукивание мешало: нарушался преимущественно метр постукивания. У обеих групп испытуемых постукивание субъективно вызывало большее напряжение, чем чтение без постукивания. Однако воспроизведение прочитанного оставалось достаточно хорошим. Эти результаты оказались для экспериментатора неожиданными, так как предполагалось, что хотя бы часть слов должна была проговариваться про себя; кроме того, ожидалось, что разнообразие синтаксических членений в разных предложениях также скажется на мешающем действии метра. Однако значительное усиление мешающего действия метра не наблюдалось.

Для предварительного объяснения этих результатов была проведена другая серия опытов, в которой испытуемому разрешалось в процессе чтения про себя произвольно менять метр постукивания. В этих условиях, во-первых, пропала субъективно ощущаемая напряженность работы, во-вторых, понимание и воспроизведение текста в опытах с постукиванием у всех испытуемых не отличалось от показателей в опытах без постукивания. Следует думать, что в этом варианте метр постукивания определялся ритмом чтения про себя, т. е. доминантой стали акценты чтения про себя, а субдоминантой — метр постукивания. Это давало возможность объяснить и результаты первой серии опытов с заданным метром постукивания. Здесь доминантой становился тот заданный метр, под который некоторые испытуемые могли прочитать про себя тексты. Другие же испытуемые сбивались с метра.

Однако даже при этом весьма вероятном объяснении результаты первой серии опытов все же оставались мало определенными. Возникал вопрос о степени точности, с какой сама методика реагирует на речедвигательный код. Надо было найти такую мыслительную задачу, решение которой всегда и у всех испытуемых резко затруднялось бы при введении метрического постукивания, а это обозначало бы, что данная задача может решаться только в речедвигательном коде и ни в каком другом.

Такой задачей оказался порядковый счет, а именно пересчет клеточек (не более 18–25) разграфленной бумаги. Оказалось, что введение метрического постукивания резко нарушало весь процесс. Все без исключения испытуемые или сбивались со счета или постукивали неправильно, время подсчета увеличивалось вдвое, а иногда и втрое. Когда по инструкции требовалось сосчитать те же 20 клеточек, начиная, например, с *пятьсот шестьдесят один* и т. д., время опыта увеличивалось еще больше, возрастали и неправильности.

Результаты этой серии опытов показывают, что методика метрического постукивания является достаточно точным средством для обнаружения во внутренней речи речедвигательного кода. Но надо было апробировать методику и в части перехода от одного кода к другому Ранее было установлено, что метрическое постукивание не нарушает процесса чтения про себя. Следовало выяснить, при каких условиях буквенный код преобразуется в речедвигательный. Для решения этой проблемы испытуемым предлагалось прочитывать предложения на русском языке, записанные латинскими буквами. Несмотря на то, что испытуемые вполне владели латинским алфавитом, в опытах с постукиванием время чтения возрастало в 3–5 раз по сравнению с аналогичным опытом без постукивания; нарушался и метр постукивания. В тот же экспериментальный сеанс через 3–4 опыта время чтения стало постепенно уменьшаться, и постукивание мешало все меньше и меньше. Такие же результаты получились и при чтении незнакомых слов, написанных русскими буквами, *динитрофенолдиамин*.

Из этих опытов можно было сделать вывод о том, что речедвигательный код является первичным, а буквенный — вторичным, производным от двигательного. Как только слово усвоено мозгом в речедвигательном коде, его значение может реализоваться в буквенном коде, а речедвигательный будет вступать в силу только при каких-либо затруднениях узнавания написанного слова. Теперь стало ясно, почему в первых сериях при чтении текстов разного жанра постукивание мешало только в редких случаях. Значения слов могут фиксироваться в буквенном коде без перехода в двигательный, иначе говоря, слова опознаются как некоторые простые, цельные образования, не распадающиеся на слоги.

Этот вывод подтверждает положение о том, что слог является произносительной единицей, а слово — единицей семантической. Именно поэтому слова могут быть приняты и поняты без слогоделения. Вообще говоря, этот вывод достаточно тривиален, так как заранее ясно, что слог семантически иррелевантен. Однако следует подчеркнуть и другую, менее тривиальную, сторону проблемы. Слог и слово — это единицы разных планов. Слог — речевая единица, слово — языковая. И хотя речь реализует язык, двигательный речевой код является первичным, а языковой, буквенный — вторичным. Язык создается в речи и постоянно в ней воспроизводится. Слово должно быть усвоено в динамике слогоделения прежде, чем перейдет в буквенный код.

После проверки методики метрического постукивания можно было приступить к опытам основной серии. Следовало поставить вопрос о механизме формирования предложения в процессе мыслительной деятельности. Это и есть психологический аспект проблемы «мышление и язык». Задача решалась в нескольких специальных подсериях опытов, которые позволяли подойти к процессу формирования предложения с разных сторон. В первой подсерии изучался вопрос о преобразовании неосмысленного конгломерата слов в осмысленное сочетание. Для этого наугад взятое предложение рассыпалось на слова, ряд которых вперемежку предъявлялся испытуемому в письменном виде. При этом сохранялись все словоформы. Например, предъявлялся такой набор: *доступно, доказано, физкультурой и, всякому, заниматься, давно, наукой, полезно, приятно, это.* Следовало составить предложение: *Заниматься физкультурой полезно, приятно и всякому доступно — это давно доказано наукой.* Каждый испытуемый составил по 6 пар таких наборов (в вариантах с постукиванием и без него). Количество слов в парах изменялось от 4 до 25.

В этих опытах метрическое постукивание не нарушало работы испытуемых, но они отмечали некоторую субъективную напряженность. Несмотря на предшествующие подготовительные опыты, этот результат все же оказался неожиданным. Испытуемый должен был понять или догадаться о заданном тексте при помощи активного сопоставления разрозненных слов. Казалось, отбор и пробы разных комбинаций слов должны были происходить во внутреннем проговаривании. Фактически процесс осуществлялся иначе. Испытуемые понимали значение слов в буквенном коде. Отсюда следует, что лексическое значение может фиксироваться и передаваться особым непроизносимым знаком. Следует также, что синтаксическая конструкция как форма соединения слов может быть непроизносима и поэтому безакцентна. Все испытуемые говорят, что синтаксический оборот приходил в голову сразу, как нечто целое. Время в этих опытах идет на то, чтобы, мысленно сопоставляя слова, ждать, когда «всплывет» подходящая конструкция. Надо заметить, что в процессе работы иногда все же появляются редкие перебои метра постукивания. В самом конце каждого опыта испытуемый обычно внутренне проговаривает уже найденное предложение — это заметно по ошибкам в постукивании. (По инструкции испытуемый в этот момент должен прекратить опыт и громко произнести ответ.)

Результаты этой подсерии не следует понимать так, что человек всегда при решении подобных задач пользуется только буквенным кодом. Очень возможно, что в опытах без постукивания испытуемые переходили на двигательный код; однако от этого решение задачи не убыстрялось и не улучшалось, хотя субъективная напряженность пропадала. Переход на буквенный код и безакцентное связывание слов в предложение мог проходить вследствие усложненных условий при решении задачи, а именно метрического постукивания. Таким образом, эта подсерия опытов доказывает только то, что при осмыслении бессмысленного набора слов можно обойтись во внутренней речи без двигательного кода. Тогда буквенный код необходим, но недостаточен, так как прием значений отдельных слов недостаточен для понимания смысла всего предложения. Остается неясным, какой же еще существует четвертый код, применение которого и обеспечивает осмысленное сопоставление знаков.

Во второй подсерии основных опытов исследовался другой вариант этой же задачи. Теперь требовалось изменить синтаксическую структуру исходного письменного материала, который предъявлялся испытуемому в виде простых предложении, например: *больна Лиза. Это Королев понял из разговора. Лиза девушка двадцати лет. Она единственная дочь Лялиной. Лиза ее наследница.* Следовало составить: *Из разговора Королев понял, что больна Лиза, девушка двадцати лет, единственная дочь Лялиной и ее наследница.*

Задачи этого вида решались в опытах с метрическим постукиванием очень легко, без увеличения времени и с очень редкими перебоями в метре постукивания. Результат подтверждает вывод из предшествующей подсерии опытов о том, что синтаксическая структура может быть использована в безакцентной форме. Это положение представляет общий интерес и противоречит распространяющемуся сейчас мнению о том, что интонация является одним из неотъемлемых средств синтаксического членения. Проведенные опыты позволяют думать, что синтаксические членения являются указателями осмысления слов до их реализации в интонации. Речь экспрессивная (в речедвигательном коде) и импрессивная (в звуковом коде), конечно, будет синтаксически членениться при участии интонации. Но в наших опытах исследовался не вход и выход речевой системы, а центральное звено переработки словесных сообщений, внутренняя речь. Эксперимент показывает, что изучаемое звено относится к области кодовых переходов. Последовательно рассуждая, этого и следовало ожидать, но все же и вторая подсерия опытов не показала отчетливо, существует ли особый код внутренней речи и в чем состоят самые кодовые переходы.

То же получилось и в третьей подсерии основных опытов. Они были задуманы с тем, чтобы усилить речедвигательный код внутренней речи. Испытуемому предлагался в письменном виде конец какого-то предложения (например... *с железной крышей и ржавыми окнами)*, требовалось «сочинить» его начало (например, *Вдали показался дом с железной крышей и ржавыми окнами)*. Очевидно, что правильных ответов может быть больше, чем один. В этих опытах нужные слова не были зафиксированы в буквенном коде, их надо было активно искать в памяти. Казалось бы, такой отбор мог быть проведен только с участием речедвигательного анализатора. Однако эксперимент показал, что метрическое постукивание и здесь было помехой. Испытуемые говорили, что еще до внутреннего произнесения слов им ясно, как в каждом отдельном случае можно по смыслу составить предложение. Но из объективных данных нельзя было установить, как реализуется этот смысл. Он не мог реализоваться ни в двигательном ни в буквенном кодах; звуковой же код адресован к слуху как приемнику речи, а экспериментальная задача требовала не приема, а синтеза речи. Предположение, что смысл появляется в каком-то «чистом» виде, вне всякой материальной,

знаковой реализации, как это когда-то думали представители вюрцбургской школы психологов, противоречит элементарным допущениям.

Трудность обнаружения кода, специфического для внутренней речи, возникла вследствие того, что обычные три кода — буквенный, речедвигательный и звуковой — у испытуемых были вполне автоматизированы. Вследствие этого кодовые переходы были очень быстрыми и не только не замечались испытуемым, но и не поддавались объективному учету, к тому же методика реагировала только на двигательный код. Надо было замедлить процесс решения мыслительной задачи и ввести новый, малопривычный код для приема сообщений. Такой подход подсказывался опытом с применением латинского алфавита при чтении русских слов; тогда введение непривычного кода приводило к замене буквенного кода на двигательный. Теперь надо было применить такой входной код, который во внутренней речи переходил бы в двигательный, но при этом оставались бы широкие возможности в условиях постукивания для нового кодового перехода, чего не могло быть, например, в опыте с подсчетом клеточек.

Таким входным кодом был выбран тактильный. В ладонь испытуемого, которая была отгорожена от него экраном, экспериментатор вписывал тупым стилетом простые фигуры: палочка; кружочек; крестик; две палочки; два кружочка. Из них в зависимости от последовательности элементов могли составляться разные ряды. Задача испытуемого состояла в том, чтобы опознать элементы ряда, запомнить их и после окончания опыта воспроизвести. Без метрического постукивания обычно запоминали пять-шесть элементов ряда. Все испытуемые замечали способ запоминания. По ходу вписывания фигур они проговаривали про себя примерно так — *две палочки \ две палочки, кружочек \ две палочки, кружочек, крестик \ две палочки, кружочек, крестик, два кружочка*, и т. д. Этот прием они называли суммированием, т. е. при вписывании нового элемента проговаривались все ранее вписанные.

При введении метрического постукивания у всех испытуемых появилась экспериментальная амнезия. Воспроизводилось только два, редко три элемента, остальные, хотя и опознавались при вписывании, но потом забывались, так как постукивание вытесняло проговаривание про себя названий элементов. Через один или два экспериментальных дня некоторые испытуемые неожиданно для экспериментатора стали в опытах с постукиванием с легкостью воспроизводить все пять, шесть элементов, т. е. столько же, сколько и без постукивания. Стало ясным, что они перешли на какой-то другой код при решении этой задачи. Мы опишем коды, найденные двумя испытуемыми.

Испытуемый М. перед опытом с постукиванием уже составил правило перевода слов русского языка на предметно-схемный язык. Так, он представлял себе елку, когда вписывалась палочка; когда вписывался в ладонь крестик, — что елку вставили в крест, при вписывании следующих элементов — кружочка, палочки, двух кружочков, крестика — он продолжал развивать этот же сюжет: на елку повесили круглое украшение, потом длинное *украшение*, на верху елки крестик. В следующий раз тот же испытуемый применил новую разновидность того же кода. Другой испытуемый применил безакцентный двигательно-предметный код. Испытуемый обозначил находившихся в комнате экспериментатора палочкой, а его ассистента — кружочком. Запоминание происходило так: при вписывании палочки испытуемый взглядом глаз или легким поворотом головы обращался к экспериментатору, при вписывании кружочка — к ассистенту. Две палочки — два взгляда в сторону экспериментатора; два кружочка — два поворота в сторону ассистента; крестик — специальное покачивание головой и т. д.

5. Гипотеза языка внутренней речи. Выражение «язык речи» кажется бессмысленным. Но если обратиться к той области, где нет различия между языком и

речью, где средства обозначения и их реализация совпадают, где кодовый переход и перевод одно и то же, тогда есть смысл говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. Такой язык должен отличаться некоторыми особенностями.

Описанный выше предметно-схемный код, обнаруженный у разных испытуемых, может быть охарактеризован некоторыми общими чертами. Во-первых, это код непроизносимый, в нем отсутствуют материальные признаки слов натурального языка. Здесь нет последовательности знаков, а есть изображения, которые могут образовать или цепь или какую-то группировку. Этот код отличается от всех других тем, что обозначаемое других языков в этом новом коде является вместе с тем и знаком. Когда мы говорим: *Большой театр*, то за буквами или звуками языка разумеем самую вещь — Большой театр. Когда же мы представляем себе Большой театр, то независимо от каких-либо букв или звуков, мы имеем в виду самую эту вещь как предмет, могущий породить множество высказываний (например, мысль о том, что находится справа, слева, сзади от Большого театра и т. п.). Поэтому такой код и может быть назван предметным.

Вместе с тем представления как изобразительные компоненты этого кода схематичны. Испытуемый представлял себе, например, елку и елочные украшения лишь как заместителей палочки и кружочка: палочки, крестики и кружочки сами по себе никак не связаны, поэтому и плохо запоминаются, елка же предметно связана с елочными украшениями. Тем не менее эта связь схематична. Предметы, сведенные к такой схеме, составляют единство, каждый элемент которого непроизносим, но по которому можно восстановить произносимые слова любого языка, если есть правила перевода, а они элементарны, так как предметы уже названы в натуральном языке. Такой предметный код представляет собой универсальный язык, с которого возможны переводы на все другие языки.

«Язык» внутренней речи свободен от избыточности, свойственной всем натуральным языкам. Формы натурального языка определены строгими правилами, вследствие чего соотносящиеся элементы когерентны, т. е. наличие одних элементов предполагает появление других, — в этом и заключена избыточность. Во внутренней же речи связи предметны, т. е. содержательны, а не формальны, и конвенциональное правило составляется ad hoc, лишь на время, необходимое для данной мыслительной операции. Как только мысль переработана в форму натурального языка, кодовый, мыслительный прием может быть забыт.

Без изобразительного языка внутренней речи был бы невозможен никакой натуральный язык, но и без натурального языка деятельность внутренней речи бессмысленна. Натуральный язык является для участников общения средством выработки такого субъективного кода, который, будучи переведен на натуральный язык, сделал бы возможным самый процесс общения и соответственно сравнения разных субъективных представлений и сглаживание различия между ними.

Применение натурального языка возможно только через фазу внутренней речи. Решить мыслительную задачу — это значит найти контролируемый выход из ситуации, в определенном отношении новой. В языке это отображается в переосмыслении лексических значений. Слово не может обладать постоянным значением. Иначе при ограниченном количестве слов было бы ограниченное число высказываний, и вновь возникающие предметные ситуации не могли бы быть высказаны. Поэтому в процессе общения неизбежно меняется интерпретация лексики в силу того, что контекст определяет переосмысление лексических значений. Мысль в ее содержательном составе всегда пробивается в язык, перестраивает его и побуждает к развитию. Это продолжается непрерывно, так как содержание мысли больше, чем шаблонно-узу-

альные возможности языка. Именно поэтому зарождение мысли осуществляется в предметно-изобразительном коде: представление так же, как и вещь, которую оно представляет, может стать предметом бесконечного числа высказываний. Это затрудняет речь, но побуждает к высказыванию.

Таким образом, механизм человеческого мышления реализуется в двух противостоящих динамических звеньях — предметно-изобразительном коде (внутренняя речь) и речедвигательном коде (экспрессивная речь). В первом звене мысль задается, во втором она передается и снова задается для первого звена. Именно эта двухзвенность механизма человеческого мышления резко отличает его от искусственных устройств с применением формально-логических средств переработки поступившей информации. В последнее время усиленно разрабатывается идея перцептрона, механизма, опознающего изображения, и, вероятно, наступит момент, когда такие устройства войдут в практику. Однако машинный язык, перерабатывающий информацию, поступающую от изображений, сам не является изображением. Это дискретный символический язык. У человека же изображение входит в самый состав его мышления. Бесконечность отражаемого мышлением мира обеспечивает безграничные возможности постоянно возрождающегося во внутренней речи натурального языка.

Правдоподобность гипотезы о предметно-изобразительном коде языка внутренней речи может быть подтверждена как некоторыми дополнительными опытами, так и обыденными наблюдениями. Во всех случаях, когда испытуемые рассматривают картину с инструкцией запомнить ее содержание, с тем чтобы впоследствии рассказать о ней, метрическое постукивание не оказывает никакого мешающего воздействия. Это значит, что изображение распознается и запоминается в своем предметном коде, а поэтому словесный отчет о нем может быть отложен до момента воспроизведения представлений. Бывали случаи, когда испытуемый во время постукивания пересматривал несколько наглядных решений задачи, или, отвлекаясь от задачи, вспоминал ряд эпизодов из своей жизни. Такой опыт длился одну-две минуты, в то время как устный отчет испытуемого о решениях задачи или рассказ о жизненных эпизодах продолжался не менее 10–15 минут. Ясно, что эти две минуты, в которые укладывался весь опыт, испытуемый не мог работать путем проговаривания. Код, на котором осуществлялся мыслительный процесс, был менее избыточен, чем натуральный язык. То же самое может наблюдать каждый в процессе письма. Предметы и взаимоотношения между ними мысленно просматриваются нами быстрее, чем мы можем об этом говорить, тем более писать; мы вспоминаем какие-либо явления иначе, чем говорим о них.

Язык есть средство передачи сообщений — это его коммуникативная функция. Но считают также, что язык в то же время — и средство мышления, и это его экспликативная функция. Однако, если под языком понимать всю систему его формальных средств, возведенных в норму, то такой язык вследствие избыточности плохо выполнял бы эту экспликативную функцию, оставаясь вполне пригодным для выполнения функции коммуникативной. Вообще же говоря, никому еще не удалось показать на фактах, что мышление осуществляется средствами только натурального языка. Это лишь декларировалось, но опыт обнаруживает другое.

6. Некоторые общие выводы, если принять, что язык как таковой может быть представлен в виде отношения: выражение/ выражаемое, то выражаемое «языков» окажется больше, чем один, так как могут быть применены разные знаковые системы выражения. Если также принять, что любой язык есть средство общения людей, то должен существовать только один достаточно понятный язык, порождающий другие языки. Действительно, понимание может осуществиться только в том случае,

когда у партнеров общения будет что-то общее. Общим для людей является предстоящая им действительность. Представления же как отражение действительности субъективны и не могут быть переданы непосредственно от одного партнера к другому; поэтому нельзя узнать, какая часть содержания этих представлений совпадает у разных партнеров. Операция обозначения позволяет выделить дискретные элементы содержания представлений, которые в знаковой системе натурального языка могут передаваться от одного партнера к другому и сравниваться. В результате формируются и каждым усваиваются общественно отработанные понятия как критерии взаимного понимания. Взаимодействия внутреннего, субъективного языка и натурального, объективного образует процесс мышления. Мышление — это общественное, а не индивидуальное явление. Мысли вырабатываются в совместной деятельности людей. Понимание — это перевод с натурального языка на внутренний. Обратный перевод — высказывание.

В самом натуральном языке можно обнаружить новое взаимодействие двух языков. Для понимания необходима операция отождествления и выполнение правил тождественных преобразований. В языке должны быть компоненты, позволяющие партнерам отличать тождественное от нетождественного. При помощи метаязыковой абстракции эта часть натурального языка может быть выделена и представлена как особый язык, один и тот же во всех натуральных языках, — это логика. Соблюдение правил такого языка в речах на любом натуральном языке называют логическим мышлением.

Далее, натуральный язык может породить такой язык, высказывания на котором непереводимы на натуральный язык: на натуральном языке устанавливаются общепонятные положения, вводятся символы, определяется их значение и такие правила составления высказываний, которые сохраняют истинность ранее принятых положений. Отсюда следует, что правильные высказывания на этом языке не нуждаются в проверке и понимании, т. е. в переводе на натуральный язык. Таков язык математики. Так как этот язык порождается натуральным языком, он сохраняет двухзвенность натурального, а именно — язык алгебры (символический) и язык геометрии (изобразительный). Оба эти языка взаимно переводимы, но перевод на натуральный язык исключается (алгебраические формулы не поддаются описанию в словах, а геометрические объекты, например, многомерного пространства — наглядно не представимы). Следует различать фазу порождения математических языков (это аспект человеческого мышления и общения) от фазы применения математической системы. В последнем случае осуществляется процесс, часто называемый языком информационных машин.

В процессе общения и применения натурального языка вырабатываются еще два особых языка — языки художественного мышления. Выше отмечалось, что представления и чувствования сами по себе и непосредственно не передаваемы. Однако возможен такой язык, при помощи которого можно управлять появлением у воспринимающего партнера определенных представлений и чувствований. Это достигается путем введения в язык новых правил, регулирующих или надсинтаксическую структуру временных членений (как в поэтическом языке), или форму языковой изобразительности, т. е. способ построения описываемых ситуаций (как в художественной прозе). Так создается двухзвенный механизм художественного мышления. Здесь задаются новые, так сказать, более «свободные,» правила отождествления, логика ограничивается, выражаемое определяются не-повторимостью ситуаций и индивидуальностью интонаций. Наиболее полно язык изображений представлен в изобразительном искусстве. Художник передает в своем произведении сложное на-

глядное сообщение, которое приобретает смысл при интерпретации его замысла зрителем. Здесь также обнаруживается двухзвенный механизм художественно-изобразительного мышления (в наиболее простой форме он реализуется в надписях под картинами и скульптурами).

Гипотезу двухзвенности языка внутренней речи подтверждают не только экспериментальные факты, но и тривиальные наблюдения над формами общения людей, показывающие, что понимание, т. е. прием сообщений, следует рассматривать как перевод с одного языка на другой. При этом одним из этих языков должен быть язык изображений, так как именно из них составлена первая, чувственная ступень познания действительности.

Печатается по изданию:

Жинкин Н.И. Язык — речь — творчество: Избранные труды. М.: Лабиринт, 1998. С. 146–162.

Василий Кандинский

К ВОПРОСУ О ФОРМЕ

К определенному сроку неизбежное созревает. То есть творческий *дух* (который можно охарактеризовать как абстрактный) находит доступ к душе, позже к душам и становится источником страстного томления, внутренней взволнованности.

Когда условия для созревания четкой формы созданы, тогда томление, внутренняя взволнованность обретают силу созидать новые духовные ценности, сознательно или интуитивно получающие затем распространение. С этого момента сознательно или интуитивно человек пытается облечь эти ценности в материальную форму.

Это поиск материализации духовных ценностей. В данном случае — кладовая, в которой ищущий подобно повару черпает все ему *необходимое*.

Это позитивное, это творческое. Это добро. Это *белоснежный оплодотворяющий луч*.

Этот белоснежный луч ведет к эволюции, к подъему. Так, за материей, в материи таится творческий дух.

Оболочка духа часто так плотна, что лишь немногим дано пробиться к нему через ее толщу. Более того, очень немногие способны рассмотреть дух даже в его духовной форме. Множество людей не могут увидеть дух в духовной форме. Сегодня именно они не различают последнего ни в религии, ни в искусстве. Есть целые эпохи, отвергающие дух, и тогда люди не могут лицезреть его. Так было в XIX столетии, так остается в общем и целом сегодня.

Люди ослеплены.

Черная длань легла на их очи. Черная длань принадлежит ненавидящему. Ненавидящий пытается всеми средствами затормозить эволюцию, подъем. Это отрицательное, разрушающее. Это — зло. Это *черная, приносящая смерть длань*.

Эволюция, движение вперед и вверх возможны лишь тогда, когда путь открыт, то есть свободен от преград. *Это внешнее условие*.

Сила, ведущая человеческий дух путем свободы, это абстрактный дух. Конечно, он должен прозвучать, должен быть услышан. Зов должен осуществиться. *Это внутреннее условие*.

Уничтожение этих двух условий — орудие черной длани против эволюции.

Ее инструменты: страх перед дорогой свободы, перед свободой (невежество) и глухота по отношению к духу (тупой материализм).

Поэтому каждая новая ценность принимается людьми в штыки.

С ней пытаются справиться насмешкой и клеветой. Человека, принесшего эту ценность, изобразят смешным и бесчестным. Она будет осмеяна, она будет поругана.

Это ужас жизни.

Радость жизни — неудержимая, постоянная победа новых ценностей. Эта победа медленно прокладывает себе путь. Новая ценность очень медленно покоряет себе людей. Когда же в глазах многих она станет непреложной, тогда из неизбежной сегодня она станет препоной на пути в завтрашний день.

Превращение новой ценности (плода свободы) в окостеневшую форму (преграду) — деяние черной длани.

Эволюция в целом, то есть внутреннее развитие и внешняя культура, — это перемещение преград.

Границы уничтожают свободу и, уничтожая ее, не дают услышать новые откровения духа.

Новые ценности, вытеснившие старые, постоянно преобразуются в препоны. Очевидно, в основе своей важнейшее не новая ценность, а дух, выразивший себя в этой ценности. И далее — свобода необходима как свобода откровения. По-видимому, абсолют следует искать не в форме (материализме).

Форма всегда обусловлена временем, то есть относительна и является не чем иным, как необходимым сегодня способом обнародования сегодняшнего откровения.

Итак, голос — душа формы, которая может обрести жизнь только благодаря ему и *действует* изнутри наружу.

Форма — внешнее выражение внутреннего содержания.

Поэтому не нужно обожествлять форму. И бороться за нее нужно до тех пор, пока она является средством выражения внутреннего голоса. Поэтому нельзя искать в *одной-единственной* форме некую святыню.

Это утверждение должно быть правильно истолковано. Для каждого художника (то есть художника-творца, а не «копииста» чужих ощущений) — его собственные выразительные средства (форма) лучшие, так как посредством их он воплощает то, что обязан воплотить. Часто отсюда делается ложный вывод — эти средства лучшие и для других или должны быть таковыми.

Так как форма только выражение содержания, а содержание у разных мастеров различно, то отсюда следует, что *одновременно может существовать много разных, равно хороших форм.*

Форму создает необходимость. Рыбы, живущие на больших глубинах, лишены глаз. У слона есть хобот. Хамелеон меняет свою окраску и так далее. Так дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Она несет на себе отпечаток *личности.*

Но конечно, личность не может рассматриваться как нечто вневременное и внепространственное. В известной мере она подвластна времени (эпохе), пространству (народу).

Как каждый художник, так и каждый народ, следовательно, народ, которому принадлежит данный мастер, — несут свое слово Эта взаимосвязь находит отражение в форме и характеризуется как *национальное* в творчестве.

Наконец, у каждого времени своя специфическая задача, откровение, обусловленные этим периодом. Отражение временного в произведении называется *стилем.*

Все три элемента неизбежно откладывают свой отпечаток на произведение. Заботиться об их реализации не только нет необходимости, но даже вредно, так как и тут насилие над временем не может принести ничего иного, кроме симуляции и обмана.

С другой стороны, само собой разумеется, излишне и пагубно видеть в одном из трех элементов нечто исключительное. Если сегодня одни заботятся о национальном, другие о стиле, то недавно особое значение придавалось культу индивидуального.

Как было сказано выше, абстрактный дух овладевает сначала одной-единственной, а затем все большим числом человеческих душ. В настоящий момент отдельные художники, подвластные духу времени, вынуждены обращаться к определенным формам, близким между собой и потому обладающим известным внешним сходством.

Этот момент называют *движением.*

Оно абсолютно оправданно (как и выбор отдельным художником той или иной формы) и также неизбежно для группы живописцев, графиков, скульпторов.

И как не следует искать святыню в форме одного мастера, так и в форме, присущей определенной группе. Для каждой из них их форма наилучшая потому, что наилучшим образом передает то, что она обязана сказать. Отсюда, однако, не следует,

что данная форма наилучшая для всех или должна быть таковой. Тут должна господствовать полная свобода, нужно считать каждую форму значительной, художественно оправданной, если она является выражением внутреннего содержания. Поступая иначе, будешь служить не свободному духу (белоснежному лучу), а окостеневшей преграде (черной длани).

Итак, приходишь к результату, уже констатированному выше: в целом важнейшим является не форма (материя), а содержание (дух).

Итак, форма может восприниматься как приятная или неприятная, может казаться прекрасной или некрасивой, гармоничной, дисгармоничной, искусной, неумелой, изысканной, грубой и т. д. и т д. И тем не менее отвергать или принимать ее следует не за качества, считающиеся позитивными или воспринимающиеся как негативные. Все эти понятия относительны, что и обнаруживаешь в бесконечной смене уже существовавших ранее форм.

Так же относительна и сама по себе форма, ее оценка и постижение. Свое отношение к произведению следует устанавливать не по признаку того, как воздействуют на душу его формы. И через форму содержание (дух, внутренний голос). В противном случае относительное поднимется до абсолюта.

В практической жизни вряд ли можно встретить человека который, пожелав отправиться в Берлин, покинет поезд в Регенсбурге. В духовной жизни такой казус достаточно распространен. Нередко даже машинист отказывается вести поезд дальше, и все пассажиры вынуждены его покинуть в этом городе. Как много людей, искавших Бога, в конечном счете останавливаются перед резным идолом! Как много людей, ищущих искусство, остались приверженцами одной формы, использованной художником для своих целей, будь то даже Джотто, Рафаэль, Дюрер или Ван Гог!

Итак, в заключение должно констатировать: важнейшим является не то, что форма личностна, национальна, присуща тому или иному стилю, не то, что она в русле или не в русле современного основного движения, состоит или не состоит в родстве со многими или немногими формами, пребывает или не пребывает в одиночестве и т. д., и т. д. *Важнейшее в вопросе о форме, выросла она или нет из внутренней необходимости**.

Существование форм во времени и пространстве также объясняется внутренней необходимостью.

Поэтому в конечном счете можно будет освободить их от наслоений и представить схематически особенности времени и народа.

И чем значительнее эпоха (то есть значительнее она количественно и качественно), тем активнее ее стремление к духовному, тем разнообразнее формы и тем крупнее наблюдаемые явления (направления в искусстве), что само по себе ясно.

Эти отличительные особенности великой духовной эпохи (она была провозглашена ранее и сегодня заявляет о себе как о находящейся на одной из первоначальных стадий) мы наблюдаем в современном искусстве. А именно:

1) большая *свобода*, которая многим представляется беспредельной и которая

2) позволяет услышать *дух*,

3) с необычайной *силой* обнаруживаемый нами в предметах, с силой,

4) которая постепенно будет охватывать все *духовные сферы* и уже охватывает, на основании чего

---

* То есть нельзя форму превращать в униформу Произведения искусства — не солдаты. Одна и та же форма в руках одного и того же мастера может быть в одном случае самой лучшей, в другом — самой худшей. В первом — она возникает из внутренней необходимости, во втором — из внешней: из тщеславия и алчности.

5) эта сила в любой сфере духовного, а следовательно, и в сфере пластических искусств (особо живописи) дает множество *выразительных средств,* как стоящих особняком, так и составляющих сумму, присущих тому или иному направлению,

6) в распоряжении которых находится весь арсенал, то есть любая *материя,* от «самой» жесткой до существующей лишь в двух измерениях (абстрактной).

ad/K 1. Что касается свободы, то она находит выражение в стремлении к освобождению от форм, уже выполнивших свою функцию, то есть к движению от старых к новым бесконечно разнообразным формам.

ad/K 2. Непроизвольный поиск широчайших возможностей (индивидуальных выразительных средств, выразительных средств, присущих тому или иному народу, времени) в наши дни — это подчинение кажущейся необузданной свободе, обусловленной духом времени, и уточнение направления, в котором должен происходить поиск. Жучок, ползущий в различных направлениях под стеклом, считает себя безгранично свободным. На определенном удалении он натыкается на него, смотрит сквозь него, но ползти дальше не может. Передвижение стекла дает ему возможность преодолеть следующее расстояние. Его основное движение будет определяться направляющим движением руки. Так и наша считающая себя свободной эпоха будет натыкаться на определенные преграды, которые «завтра» будут отодвинуты.

ad/K 3. Эта кажущаяся необузданной свобода и одухотворенность проистекают из того факта, что в любом предмете мы начинаем ощущать дух, внутренний голос. И одновременно это зародыш способности к более зрелым плодам кажущейся беспредельной свободы и вступающего в бой духа.

ad/K 4. Мы не можем тут попытаться уточнить характер обозначенного воздействия на все духовные сферы. Но каждому должно быть ясно, что взаимодействие свободы с духом рано или поздно должно найти повсеместное отражение*.

ad/K 5. В изобразительном искусстве (особенно в живописи) мы встречаемся сегодня с необычайным богатством форм. Отчасти это формы, присущие отдельной крупной личности, отчасти формы, вовлекающие целые группы художников в грандиозный и точно нацеленный поток.

Тем не менее разнообразие форм позволяет легко установить общность устремлений. И именно в массовом движении легко распознать сегодня всеохватывающий дух формы. Достаточно сказать: все *дозволено.* Однако перешагнуть через дозволенное сегодня нельзя. Запретное сегодня остается несокрушимым.

И не нужно устанавливать перед собой границы, они и без того установлены. Это относится не только к отправителю (художнику), но и к адресату (зрителю). Он может и должен идти за художником, он не должен опасаться того, что его ведут ложной дорогой. Даже физически человек не в состоянии передвигаться по прямой (тропа в поле, на лугу), а что же тогда говорить о духовном движении. И очень часто путь духа напрямик самый долгий потому что он ложен, между тем как кажущийся таковым — самый правильный.

Заговорившее во всеуслышание «чувство» рано или поздно будет соответственно руководить художником, а также и зрителем. Пугливая приверженность к *одной* форме неизбежно ведет в тупик. Открытое чувство — к свободе. Первое — следствие материи. Второе — духа: дух творит и переходит к следующей форме.

ad/K 6. Нацеленный на одну точку глаз (будь это форма или содержание) не может окинуть крупную поверхность. Скользящий по поверхности, небрежный, он обозревает последнюю или ее часть, но остается привязанным к различиям и теряется в противоречиях. Корень этих противоречий — в разнообразии средств,

* «К этому вопросу я подошел ближе в моей работе «О духовном в искусстве» (издательство Р. Пипер и К°. Мюнхен).

почерпнутых сегодня духом по видимости стихийно из кладовой материи. «Анархией» называют многие современное состояние живописи. Тем же словом пользуются то там, то тут, и характеризуя современное состояние музыки. Под ним ошибочно подразумевают переоценку ценностей и беспорядок. Анархия — это планомерность и порядок, устанавливаемые не внешней, в конце концов несостоятельной силой, а *чувством добра*. Следовательно, и здесь установлены границы, которые, однако, должно характеризовать как *внутренние* и которые должны будут заменить внешние. И эти границы будут также постоянно расширяться, следовательно, будет постоянно разрастаться свобода, в свою очередь прокладывая путь дальнейшим откровениям.

Современное искусство, в этом смысле правильно характеризуемое как анархическое, отражает не только уже завоеванные духовные позиции, но воплощает и созревшее к откровению духовное как материализирующую силу.

Почерпнутые духом из кладовой материи формы воплощения легко распределяются между двумя полюсами.

Эти два полюса:

1) великая абстракция,

2) великая реалистика.

Эти два полюса открывают два пути, ведущие в конечном счете к *одной цели*. Между двумя этими полюсами располагается множество комбинаций разных созвучий абстрактного с реалистическим.

Эти два элемента всегда имелись в искусстве, причем они характеризовались как «чисто художественные» и «предметные». Первое находило отражение во втором, причем второе служило первому. Это было сложное балансирование, которое, видимо, в абсолютном равновесии пыталось достигнуть кульминации идеала.

И кажется, что сегодня этот идеал утратил свое значение, исчез рычаг, удерживающий чаши весов, и отныне они намерены вести свое существование в качестве самостоятельных, независимых друг от друга единиц. В крушении этой идеальной чаши также видят «анархию». Искусство, кажется, готовит конец приятному дополнению абстрактного предметным и наоборот.

С одной стороны, абстрактное лишили устоев предметного, отвлекающих внимание, и зритель почувствовал себя парящим. Говорят, искусство утрачивает почву под ногами. С другой стороны, предметное лишили отвлекающей внимание зрителя идеализации абстрактного («художественного» элемента), и он почувствовал себя пригвожденным к земле. Говорят: искусство утрачивает идеал.

Эти претензии произрастают из недостаточно развитого чувства. Привычка прежде всего уделять внимание форме и как следствие того беглый взгляд зрителя, то есть его приверженность привычной форме, уравновешенности — вот силы, его ослепляющие, лишающие свободное чувство свободного пути.

Находящаяся в зачаточном состоянии великая реалистика — это стремление отказаться от поверхностно художественного, стремление воплотить содержание произведения просто (антихудожественно), прибегнув к простому воспроизведению простого жесткого предмета. Таким образом, закрепленная и трактованная внешняя оболочка предмета, одновременный отказ от привычной навязчивой красивости уверенно обнажают его внутреннее звучание.

Именно в этой оболочке, при сведенном до минимума «художественном» звучит душа предмета, которую не заглушить «приятной на вкус» внешней красотой*.

* Содержание привычного прекрасного дух уже абсорбировал и не находит в нем больше новой пищи для себя. Ленивому телесному глазу форма привычного прекрасного доставляет привычное удовольствие. Ее воздействие ограничивается сферой телесного. Духовное восприятие исключено. Эта красота часто создает силу, не приближающую к духу, а удаляющую от него.

И все стало возможным лишь потому, что мы постоянно в пути, мир таков, каков он есть, он не хочет приукрашающей его интерпретации.

Сведенное здесь к минимуму «художественное» должно познаваться как абстракция с сильнейшим воздействием*.

Этой реалистике противостоит великая абстракция, которая сводится, по-видимому, к стремлению полностью исключить предметное и к попытке воплотить содержание в «нематериальных» формах. Абстрактная жизнь доведенных до минимальных предметных форм, зафиксированная таким образом и воспринятая, бросающееся в глаза преобладание абстрактных единиц уверенно обнажают внутренний голос картины. И точно так же, как в реалистике этот внутренний голос можно усилить путем удаления абстрактного, так и в абстракции внутренний голос усиливается путем отказа от реального. Там была привычная, чисто внешняя красота, образующая своего рода транквилизатор. Здесь — лишь привычный внешний второстепенный предмет.

Для «понимания» такого рода картин, как и для реалистики, требуется освобождение, то есть необходимо получить возможность слушать мир таким, каков он есть, мир, свободный от интерпретации. И здесь важны эти абстрагирующие или абстрактные формы (линии, поверхности, пятна) не как таковые, а их внутренний голос, их жизнь. Как и в реалистике, важен не предмет или его наружная оболочка, но его внутренний голос, его жизнь.

Сведенное к минимуму *«предметное» должно быть познано в абстракции как максимально воздействующее реальное»***.

Так, наконец мы видим: если в великой реалистике реальное представляется необычайно большим, а абстрактное необычайно малым, то в великой абстракции это соотношение, по-видимому, обратное. В конечном счете два данных полюса будут равны друг другу. Между ними может быть поставлен знак равенства:

реалистика = абстракция,
абстракция = реалистика.

Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем.

---

* Количественное уменьшение абстрактного равно его качественному усилению. Тут мы касаемся одного из самых существенных законов: наружное увеличение выразительного средства приводит в известных обстоятельствах к уменьшению его внутренней силы. Здесь 2+1 меньше, чем 2–1. Конечно, этот закон обнаруживается в самой малой форме выразительности: часто красочное пятно утрачивает интенсивность, должно утратить из-за разрастания и усиления внешней его звучности. Наиболее активное движение цвета часто достигается путем его торможения; болезненность звука также может быть достигнута посредством непосредственного «услащения» цвета. Это выражение закона противоречий в его последующих результатах. Короче говоря, из сочетания интуиции с наукой возникает истинная форма. Тут я вновь вынужден вспомнить повара! Хорошая телесная пища — результат комбинации хорошего рецепта (в котором все указано точно в фунтах и граммах) с направляющим его чутьем Великое отличие нашего времени — восхождение науки: искусствознание постепенно занимает подобающее ему место. Это «генерал-бас» будущего, которому предстоит бесконечная смена пути и развития! (Генерал-бас — басовый голос, под звуками которого проставлены цифры, обозначающие созвучия в верхних голосах. Применялся в конце XVI–первой половине XVIII в. при нотации органного и клавесинного сопровождения. — *Прим. перев.*)

**Итак, на другом полюсе мы встретимся с уже упомянутым выше законом, согласно которому количественное уменьшение равно качественному увеличению.

Ряд примеров перенесет нас из сферы рефлексии в область конкретного. Рассматривая ту или иную букву этих строк непривычными к ней глазами, то есть не как привычное обозначение части слова, но прежде всего как вещь, читатель увидит в ней помимо выполненной людьми практически целесообразной абстрактной формы, являющейся постоянным обозначением определенного звука, еще телесную форму, совершенно самостоятельно оказывающую определенное внешнее и внутреннее воздействие, независимое от названной выше абстрактной формы. В этом смысле буква состоит:

1) из основной формы — явления в целом, которое, характеризуя его в самых общих чертах, может казаться «веселым», «печальным», «устремленным», «ниспадающим», «своенравным», «чванливым» и т. д.;

2) из отдельных, так или иначе изогнутых линий, производящих каждый раз определенное воздействие, то есть «веселое», «печальное».

Если читатель почувствовал два этих элемента буквы, он тотчас ощутит, какой из них является первопричиной *внутренней жизни*.

Не следует возражать, на одного человека данная буква воздействует так, а на другого иначе. Это второстепенно и понятно. В целом каждая сущность воздействует на различных людей по-разному. Мы видим лишь, что буква состоит из двух элементов, выражающих в конечном счете один звук. Отдельные линии второго элемента могут быть «веселыми», и тем не менее воздействовать в целом он может как «грустный». Отдельные линии второго элемента являются органическими частями первого. С точно такими же конструкциями и такими же подчинениями отдельных элементов одному звуку мы встретимся в любой песне, в любом сочинении для фортепьяно, в любой симфонии. С точно такими же явлениями мы столкнемся в рисунке, эскизе, картине. Они обнаруживают законы конструкции. В настоящий момент для нас важно лишь одно: буква воздействует. И, как было сказано, двояко:

1) буква воздействует как целесообразный знак;

2) она действует вначале как форма и затем как внутренний голос этой формы самостоятельно и совершенно независимо.

Нам важно, что два этих воздействия не связаны между собой, и в то время как первое — чисто внешнее, второе обладает внутренним смыслом.

Вывод из этого следующий: *внешнее воздействие может быть иным, чем внутреннее, предопределенное внутренним голосом*, могущественнейшим и глубочайшим средством выразительности любой композиции*.

Возьмем еще один пример. В этой книге мы встретимся со знаком тире. Если он стоит на соответствующем месте — как я тут ставлю, — это практически целесообразный знак. Если мы захотим удлинить эту короткую линию, оставив ее на своем месте, то смысл сохранится, как сохранится и ее значение, но из-за необычности удлинения приобретет некую неопределенность. Причем читатель спросит себя, почему она так изменилась и не преследует ли это изменение другой практически целесообразной задачи. Представим себе этот знак на ложном месте (так, как — я тут делаю). Практически целесообразное утрачивается, его не обнаружишь больше. Усиливается посторонний голос. Остается мысль о типографской ошибке, то есть об искажении практически целесообразного. Оно здесь звучит негативно. Перенесем на чистую страницу, например, длинную и закругленную эту же самую линию. Этот

* Такой большой проблемы я могу коснуться лишь мимоходом. Читателю нужно лишь углубиться в этот вопрос, и мощь, таинственность, непреодолимая увлекательность, в частности, последнего умозаключения предстанет сама собой.

случай очень сходен с предыдущим, только думают тут о правильном, практически целесообразном ее использовании (до тех пор пока есть надежда на объяснение). А затем (когда объяснения не находят) о негативном.

До тех пор пока та или иная линия остается в книге, нельзя исключать ее практически целесообразное назначение.

Внесем аналогичную линию в среду, полностью исключающую это практически целесообразное начало, например на полотно. До тех пор пока зритель (он больше не читатель) рассматривает линию на полотне как средство ограничения предмета, он рассматривает ее в данном случае как практически целесообразную. В тот момент, когда он говорит себе, что практический предмет на картине, как правило, играл лишь случайную роль, а не чисто живописную и что линия чаще всего была наделена только живописным значением, тогда душа зрителя созревает для того, чтобы воспринять *чистый внутренний голос* этой линии.

Изгоняется ли тем самым предмет, вещь из картины?

Нет. Линия, как мы уже видели — вещь, которая наделена таким же практически целесообразным смыслом, как и стул, фонтан, нож, книга и так далее. В последнем случае эта вещь используется как чисто живописное средство без учета ее других качеств, которыми она может обладать, — то есть в ее чистом внутреннем звучании. Итак, если освободить линию в картине от задачи обозначать предмет и дать ей функционировать в качестве такового, то тогда ее внутренний голос не будет ослаблен никакими побочными ролями и полностью обретет свою внутреннюю силу.

Так приходим мы к выводу, что чистая абстракция, как и чистая реалистика, пользуется материально существующими средствами. Величайшее отрицание предметного и его величайшее утверждение вновь обретают знак равенства. И этот знак, преследуя в обоих случаях одну и ту же цель, обретает право на воплощение того же внутреннего голоса.

Мы видим, что в принципе *не имеет никакого значения*, используется ли художником *реальная или абстрактная форма.*

*Обе формы внутренне равноценны**. Право выбора должно быть предоставлено художнику. Ему должно быть известно лучше, чем кому бы то ни было другому, как лучше всего материализовать содержание его искусства.

Рассуждая абстрактно, в *принципе вопрос формы как таковой не существует.*

И действительно: существуй в искусстве принципиальный вопрос формы, то был бы возможен и ответ на него. И каждый, владеющий этим ответом, мог бы создать произведение искусства. Это означает: в один прекрасный день искусство перестанет существовать. Рассуждая практически, вопрос о форме видоизменяется в вопрос: какую форму нужно избрать в этом случае, чтобы получить результат, адекватный моему внутреннему состоянию? В данном случае ответ всегда научно точен, абсолютен и для других случаев относителен. Отсюда следует: форма, являющаяся в одном случае наилучшей, в другом может оказаться наихудшей: все зависит от внутренней необходимости, которая одна может сделать форму истинной. И лишь тогда одна форма может обрести значение для многих, когда внутренняя необходимость под натиском времени и пространства изберет для себя отдельные родственные между собой формы. Это, однако, ничего не меняет в ее относительном значении. И в данном случае истинная форма может оказаться во многих случаях ложной.

Все без исключения открытые ранее правила и те, что будут открыты в дальнейшем и на которые историки искусства возлагают чрезвычайно большие надежды, не станут

* Ван Гог очень охотно использовал линию как таковую, не собираясь при этом выделять что-либо предметное.

рецептами на все случаи: они не ведут к искусству. Зная правила столярного ремесла, я всегда смогу сделать стол. Тот же, кто полагает, что знает предположительные правила живописи, не может быть уверен в том, что сможет создать произведение искусства.

Эти предположительные правила, которые скоро приведут в живописи к «генерал-басу», есть не что иное, как познание внутреннего воздействия отдельных средств и законов их смешения. Но никогда не будет правил, с помощью которых в каждом отдельном случае будет достигаться необходимое воздействие форм и их комбинаций.

Практический результат: *нельзя верить ни одному теоретику (историку искусства, критику и т. д.), утверждающему, что он открыл в том или ином произведении ту или иную объективную ошибку.*

И единственное, что может утверждать теоретик с полным на то основанием, это незнакомство до того с данным средством. И теоретики, которые принимают или отвергают произведение, исходя из анализа уже известных форм, заблуждаются *больше,* чем кто-либо другой, и ведут за собой по ложному пути. Они воздвигают преграду между наивным зрителем и произведением искусства.

С этой точки зрения (являющейся, к сожалению, чаще всего единственно возможной) *художественная критика — страшнейший враг искусства.*

Идеальным критиком был бы не ищущий «ошибки»*, «заблуждения», «отклонения», «невежество», а тот, кто, попытавшись почувствовать, как действует та или иная форма внутренне, затем сообщит свое впечатление от нее в целом.

Конечно, в данном случае критик должен обладать душой поэта, способной чувствовать объективно, для того чтобы выразить свое субъективное чувство. В действительности же критики очень часто неудавшиеся художники, терпящие поражения из-за отсутствия собственной творческой силы и потому чувствующие себя призванными руководить другими.

Искусству часто вредна постановка вопроса о форме и потому, что неодаренные люди (то есть глухие к искусству), пользуясь чужими формами, «инсценируют» произведение и тем самым являются источником заблуждений.

Здесь я должен быть точен. У критиков, публики, часто у художников использование чужой формы считается преступлением, обманом. В действительности же это имеет место лишь тогда, когда «художник» обращается к данным чужим формам, не испытывая внутренней в них необходимости, и создает нечто безжизненное, мертвое, мнимое. Когда же для выражения внутренних переживаний художник пользуется той или иной другой, «чуждой» формой, соответствующей его внутренней правде, то тогда он осуществляет свое право на любую необходимую ему внутренне форму — будь то предмет обихода, небесное тело или уже творчески материализованная другим художником форма.

Весь вопрос о подражании** уже давно не имеет былого значения, снова приписываемого ему критикой***. Живое остается. Мертвое исчезает.

---

* Например, «анатомические ошибки», «искажения» и тому подобное или позже промахи в отношении грядущего «генерал-баса».

** Как фантастична критика в этой области, известно каждому художнику. Ей ведомо, что именно тут можно совершенно безнаказанно прибегать к самым сумасшедшим утверждениям. Например, недавно сопоставлялась «Негритянка» работы Эугена Калера — хороший натуралистический этюд, выполненный в мастерской П. Гогена. Единственным поводом для подобного сопоставления мог стать цвет кожи модели (см. «Münchener Neueste Nachrichten». 1911. 12 окт.) и т. д., и т. п.

*** Так был безнаказанно дискредитирован художник из-за чрезмерно высокой оценки в этом вопросе.

И действительно, чем глубже мы обращаем наш взор в прошлое, тем меньше находим там инсценировок, мнимых произведений. Они таинственно исчезли. Сохраняются только лишь подлинные художественные сущности, то есть те, тела (формы) которых обладают душой (содержанием).

Рассматривая на своем столе любой предмет, читатель тотчас (будь это лишь окурок сигареты) обратит внимание на два этих воздействия. Где и когда-либо он ни оказался (на улице, в церкви, в воде, в хлеву или в лесу), повсюду будут обнаруживаться два этих воздействия, и внутренний голос будет назависим от внешнего смысла.

Мир звучит. Он — космос духовно воздействующей сущности. Такова мертвая материя живого духа.

Делая соответствующие выводы из самостоятельности воздействия внутреннего голоса, видишь, что последний обретает силу в том случае, когда отбрасывается подавляющее его внешнее, практически целесообразное назначение.

Здесь секрет исключительности воздействия детского рисунка на далекого от каких-либо художественных группировок нетрадиционного зрителя. Практически целесообразное чуждо ребенку, он рассматривает любую вещь глазами первооткрывателя, он еще наделен незамутненной способностью воспринимать ее как таковую. С практически целесообразным он будет знакомиться позже, постепенно, в процессе множества часто печальных опытов. В любом детском рисунке сам по себе обнаруживается внутренний голос предмета. Взрослые, в особенности учителя, стараются навязать ребенку практически целесообразное и говорят с ним о его рисунке именно с этой плоской точки зрения: «Твой человек не может ходить, у него только одна нога», «На твоем стуле нельзя сидеть, он искривлен» и т. д.* Ребенок смеется над самим собой. Но он должен плакать.

Одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее. наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или «говорящую»).

Любая форма многолика. В ней открываются постоянно новые и всегда иные счастливые особенности. В настоящий момент я хочу подчеркнуть важное качество хорошего детского рисунка — композиционное. Бросается в глаза неосознанное, словно само собой возникающее использование названных выше двух элементов буквы: 1) *явления в целом*, очень часто точного и то тут, то там доведенного до схемы, и 2) *отдельных* форм, составляющих *крупную*, каждая из которых живет своей собственной жизнью (например, «Арабы» Лидии Вебер). Эта огромная неосознанная ребенком сила находит тут свое выражение и ставит его произведение в один ряд с работами взрослых, а часто и много выше**.

Раскаленное охлаждается. Ранней завязи угрожают заморозки. Юному таланту академия. Это не трагические слова, а печальный факт. Академия — самое верное средство покончить с детской одаренностью. Развитие даже очень большого таланта будет приторможено. Более слабые дарования погибают сотнями. Академически образованный, среднеодаренный человек отличается тем, что, обучившись практически целесообразному, он утрачивает способность слышать внутренний голос. Такой человек поставляет мертвые «корректные рисунки».

Когда работает человек, не получивший художественного образования и, следовательно, свободный от знания объективных художественных истин, тогда не по-

* Как часто это имеет место: обучает тот, кто сам должен учиться. И потом удивляются, почему из одаренных детей ничего не выходит.

** Этой озадачивающей особенностью композиционной формы обладает и народное искусство.

является никакой пустой видимости. В данном случае мы встретимся с воздействием внутренней силы, испытывающей на себе влияние только *самых общих* знаний практически целесообразного.

Но так как использование этого самого общего может быть весьма ограниченным, то внешнее и тут (только в меньшей степени, чем у ребенка, но щедро) вычеркивается, и внутренний голос обретает силу, мертвых вещей нет, появляются живые.

Христос сказал: впустите ко мне детей, им принадлежит царство небесное.

Художнику, во многом напоминающему ребенка на протяжении всей его жизни, легче, чем кому бы то ни было другому, пробиться к внутреннему голосу вещей. Под этим углом зрения интересно наблюдать, как композитор Арнольд Шенберг уверенно и просто пользуется живописными средствами. Как правило, его интересует внутренний голос. Он оставляет без внимания все излишества и утонченности, и у него в руках беднейшая форма становится богатейшей (см. его автопортрет и другие картины). Тут — корень новой великой реалистики. Совершенная и удивительная простота наружной оболочки предмета уже служит его обособлению из практически целесообразного и выявлению его внутреннего голоса. Считающийся отцом этой реалистики Анри Руссо просто и убедительно начертал ее путь.

В настоящий момент важнейшее для нас в его многостороннем даровании то, что он проложил путь к новому упрощению.

Предметы или предмет (то есть он и его составные части) должны быть так или иначе связаны между собой. Эта взаимосвязь может быть бросающейся в глаза, гармоничной или дисгармоничной. Можно использовать тут схематизированную или скрытую ритмику.

Неудержимое сегодня стремление обнажить чисто композиционное, совлечь покровы с будущих законов нашей великой эпохи — вот сила, которая ведет художников по разным дорогам к единой цели.

Конечно, человек в подобной ситуации обращается к самому регулярному и к самому абстрактному. Так, на разных этапах истории искусства мы видим треугольник, используемый как конструкционный базис. Часто он используется как равносторонний треугольник, и тогда в его значении обретает свое место и число, то есть совершенно абстрактный элемент. В современных поисках абстрактных соотношений число играет особо важную роль. Любая цифровая формула — прохладна, как вершина ледяной горы, и как высочайшая закономерность тверда, подобно мраморному блоку. Она холодна и тверда, как любая необходимость. Поиск формулы композиционного — основа возникновения так называемого кубизма. Эта «математическая» конструкция — форма, которую часто нужно доводить до крайней степени дематериализации связей меж частями предмета. Эта форма ведет к последовательному ее использованию (см. Пикассо).

Последняя цель на этом пути — создание картины, которая должна ожить, стать сутью, методом схематически сконструированного голоса. Если к этому методу можно предъявить претензии, то это будет *не что иное*, как весьма ограниченное использование числа. Все можно представить как математическую формулу или просто числа. Но имеются различные числа: 1 и 0,3333.., имеющие право на жизнь и обладающие внутренним голосом, равно живые единицы. Почему нужно довольствоваться 1? Почему нужно исключить 0,3333?

В связи с этим возникает вопрос: почему нужно обеднять художественное выражение, пользуясь *исключительно* треугольниками и другими аналогичными фигурами и телами? Однако следует повторить, намерения «кубистов» в области композиции

находятся в прямой зависимости от чисто живописной сущности, говорящей о предметном и через предметное, через множество комбинаций с предметом, менее или более наделенным внутренним голосом, и одновременно переходящей к чистой абстракции.

Между чисто абстрактной и чисто реальной композицией картины — комбинационные возможности абстрактных и реальных элементов. Насколько они велики и разнообразны, как сильно может в произведении пульсировать жизнь во всех случаях, как свободно должно обращаться с вопросами формы, свидетельствуют репродукции этой книги.

Комбинации абстрактного с предметным, выбор между бесконечными абстрактными формами или формами в предметном материале, то есть выбор средств, — дело художника, его внутреннего желания, он остается за ним. Высмеиваемая и пренебрегаемая сегодня форма, словно в стороне от большого потока, ожидает лишь своего мастера. Она не мертва, она лишь погружена в своего рода летаргию. Когда содержание, дух, способный заявить о себе в кажущейся мертвой форме, созреет, когда пробьет час его материализации, тогда он войдет в данную форму и будет говорить, пользуясь ею.

Отныне любитель не должен специально обращаться к произведению с вопросом: «что художник не выполнил?» или, говоря иначе, «где художник разрешил себе пренебречь моими желаниями?» Но он должен спросить: «что художник сделал?» или «какое внутреннее намерение выразил художник?» Я думаю также, что придет время, когда критика увидит свою задачу не в поисках негативного, ошибочного, но в поисках и в передаче позитивного, истинного. Одна из важнейших задач современной критики по отношению к абстрактному искусству — забота, как отличить в этом искусстве фальшивое от истинного, то есть, чаще всего, как должно открывать в нем негативное. Отношение к произведению искусства должно быть иным, чем отношение к лошади, которую хотят приобрести: у лошади один-единственный существенный недостаток перекрывает все ее достоинства и обесценивает ее, в произведении все наоборот — одно существенное позитивное качество перекрывает все его недостатки и делает ценным.

Если однажды эту простую мысль начнут принимать во внимание, то принципиально абсолютные вопросы формы отпадут сами собой, вопрос о форме сохранит свое относительное значение и наконец художнику будет дано право выбора необходимой ему для данного произведения формы.

В завершение, к сожалению, беглого обзора этого вопроса я хотел бы остановиться еще на некоторых конструктивных примерах. Это означает, что из многих страниц жизни того или иного произведения я вынужден выделить лишь одну, исключив полностью все другие, характеризующие не только данное произведение, но и душу художника.

Две картины Матисса свидетельствуют, как по-разному живут, а следовательно, и звучат ритмическая композиция («Танец») и композиция, части которой кажутся соотносящимися между собой неритмично («Музыка»). Данное сопоставление — лучшее доказательство того, что благо не только в ясной схеме и четкой ритмике.

Концентрированное абстрактное звучание телесной формы требует не только разрушения предметного. Что и тут нет правил на все случаи жизни, мы видим на примере картины Марка («Бык»). Здесь предмет может сохранить полностью внутренний и внешний голос, при этом его отдельные части могут превратиться в самостоятельно звучащие абстрактные формы и, следовательно, породить целостный абстрактный основной тон.

Натюрморт работы Габриэль Мюнтер свидетельствует о том, что неровный, неравноценный перевод предметов на язык живописи не только не безвреден, но и достигает при правильном использовании активного сложного звучания. Аккорд, кажущийся дисгармоническим, является в данном случае источником внутреннего гармонического воздействия.

Две картины Ле Фоконье серьезный поучительный пример: сходные между собой «рельефные» формы достигают путем перераспределения «тяжестей» диаметрально противоположных «внутренних» воздействий. Изобилие звучит как почти трагическая насыщенность. «Озерный пейзаж» напоминает чистую, прозрачную поэзию.

Если читатель этой книги готов на время отречься от собственных желаний, мыслей, чувств и затем перелистать ее, переходя от вотивной картины к Делоне и далее от Сезана к русскому лубку, от маски Пикассо, от подстекольной живописи к Кубину и т. д., и т. д., то его душа претерпит множество колебаний и войдет в сферу искусства. Тогда он не будет находить возмущающие его недостатки и сердящие ошибки, он будет постигать душой не минус, а плюс. И эти колебания, и выплеснувшийся из них плюс будут служить обогащению души, такому обогащению, которое может дать только искусство.

Далее вместе с художником читатель может перейти к объективному рассмотрению, к анализам. Он обнаружит, что все приведенные в книге примеры послушны внутреннему зову — композиции, что все они покоятся на одной внутренней основе — конструкции.

Внутреннее содержание произведения может быть отнесено к одному или к другому из двух процессов, которые сегодня (только лишь сегодня) или сегодня с особой наглядностью находят решения для всех побочных движений, содержащихся в этих процессах.

Вот эти два процесса:

1. Разрушение бездушной материальной жизни XIX века, то есть падение считавшихся единственно незыблемыми устоев материального; распад и самораспад его на отдельные составные части.

2. Построение душевной, духовной жизни XX столетия, которое мы переживаем и которое уже сейчас провозглашается и воплощается в сильных, выразительных и четко очерченных формах.

Эти два процесса — две стороны их «сегодняшнего движения».

Квалифицировать достигнутое или констатировать только лишь конечную цель этого движения было бы дерзостью, которая тотчас была бы страшно наказана утратой свободы.

Как уже было сказано, мы должны стремиться не к ограничению, а к освобождению. Нельзя отринуть что-либо, не попытавшись напряженнейшим образом открыть живое. Даже и один-единственный раз. Только на освобожденном месте может что-либо вырасти. Свое богатство свободный пытается почерпнуть из окружающего его мира и позволить жизни воздействовать на себя в любом ее проявлении, даже если речь пойдет всего лишь об обгоревшей спичке. Только через свободу может быть воспринято грядущее.

Не уподобляйтесь засохшему дереву, под которым Христос увидел уже лежащий меч.

Печатается по изданию:

Синий всадник / Пер. с нем. З.С. Пышновской. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 49–66.

Вячеслав Иванов

ФОРМА ЗИЖДУЩАЯ И ФОРМА СОЗИЖДЕННАЯ

I

Поэзия есть искусство; она соприродна музыке,— как учили греки классической поры в противоположность грамматикам александрийской эпохи, которые стали рассматривать поэзию как своего рода литературу (γράμματα) и отводить ей место наряду с риторикой. Но: искусство есть творчество красивых вещей, а «разум красоты», *ratio pulchri*, как говорили схоластики, есть форма. Все искусство направлено на создание форм. Форма — не средство, а цель; и ничего нет столь тайного и несказанного, что не смогло бы обратиться в эпифанию формы посредством искусства.

Существенно отлична форма искусства от формы риторического рассуждения; форма искусства отнюдь не хочет быть одеянием или вместилищем мысли самого художника или познания, полученного им извне. Если б это случилось с каким-нибудь энтузиастическим и сектантским поэтом лукрецианского типа, то, разумеется, не познавательная, а эстетическая сторона его произведения обеспечила бы ему место в области искусства. Ошибочной является всякая критика, исходящая из раздельного рассмотрения *содержания* (т. е. какого-то понятия, извне полученного, и потому гетерогенного и гетерономного искусству уже и по самому своему определению) и *формы*, т. е. способа представить такое содержание точно и изящно: ведь искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК, — т. е. как художник выражает и как он видит мир. Изображая свое видение, художник вовсе не претендует на его реальную объективность; однако, если б видение его не было в какой-то мере знаменательным, т. е. если б оно не было знаком реального инобытия, оно не было бы ни сообщительным, ни действенным. Отличительной чертой подлинной художественной деятельности является почти бессознательная мудрость КАК, благодаря чему художественное произведение приобретает порою, будто косвенно, так сказать *сверхдолжно*, собственными средствами, а не привнесением извне, даже и познавательную ценность.

В самом деле: в обязанность художника отнюдь не входит задача изображать вещи такими, какими их видят все: наоборот, ему дана возможность нас ими удивлять. Нам должно казаться, что их и не было раньше, и мы радуемся, сознавая, что это все те же вещи, нам хорошо известные, обычные, но вдруг преображенные, показанные в своей подлинной сущности.

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,
Что не приметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под снегом ель.

«Свет Вечерний»

Современная эстетика, заметив вышеотмеченный изъян в критике, провозгласила тождественность формы и содержания; но формула такая ничего не уясняет, потому что отождествляемые понятия сбивчивы и неопределенны. Некоторые поэты и художники, склонные к крайностям, обрушились на «содержание», как на пережиток «литературы» в искусстве, предались культу чистой формы; но форма их оказалась чистой абстракцией, а живое искусство — мертвым построением. Все эти попытки преодолеть гетерономию, присущую понятию «содержание», имеют общий недостаток: они видят в форме лишь внешнее КАК выражения и совершенно игнорируют внутреннюю форму. А преодоление апории было уже мудро предуказано схоластиками. Они говорят только о форме, о содержании не упоминают; в их словаре логически чистых понятий даже нет соответственного слова. В «Opusculum de pulchro», написанном, вероятно, одним из ближайших учеников св. Фомы, «разум красоты» определяется как «сияние формы, разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава» — «ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatae». Форма здесь понимается в аристотелевском смысле: форма — это вещам имманентный, внутренний акт, реализующий потенциальные возможности аморфной материи.

II

Неисправимая ошибка, встречающаяся во многих произведениях искусства, является следствием упущения, относящегося к процессу художественного творчества. И столь важно, необходимо то *упущенное*, что отсутствие его лишает художественное произведение прерогативы существования самого по себе, независимого от своего автора. Упущена внутренняя форма, которую не может заменить никакая роскошь формы внешней. Но что такое эта внутренняя форма?

В прежние времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия — natura naturans и natura naturata; подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созижденную, т. е. само законченное художественное произведение — forma formata — и форму зиждущую, существующую до вещи (ante rem) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его Εἴδωλον, который можно назвать forma formans, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микеланджело в своем знаменитом сонете, есть forma formata, которая «поверхностью своей передает идею (т. е. зиждительную форму) великого мастера». Чем ближе forma formata к идее, ее предварявшей, тем совершеннее произведение искусства. И нет в произведении том никакого другого «содержания», кроме той идеи, его зиждущей формы (forma formans), которая, прежде чем обнаружиться в слове или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции. И поэт, стремясь усовершенствовать свою лирику, т. е. обессмертить ею мимоидущее мгновение выявлением его непреходящей ценности, должен жертвенно отречься от самого себя, чтобы потом вновь ожить очищенным уже в реальном инобытии, где он и обретет свой абсолютный образ, способный определять звучность песни.

В противоположность всему этому романтики, выше всего оценивающие непосредственность выражения, и современные субъективисты усвоили себе манеру обозначать зиждительную форму лишь некоторыми беглыми чертами и так и оставлять ее

незаконченной и бездейственной, или, еще хуже, просто-напросто подменять ее каким-нибудь аспектом своего собственного малого «я»; и «я» это проявляется в проекциях относительных и фрагментарных, которые, хоть они до известной степени поражают и трогают воображение слушателей, выражают лишь неопределенные пожелания и волнения этого духовно еще непреображенного «я». Напротив, поэт, себя забывший, ищущий красоту, которая его превосходила бы, достигает с большим успехом той же главной цели, т. е. оставить миру свою новую незаменимую весть. Субъективисты предпочитают распространять и интерпретировать голоса своего мутного омута вместо того, чтобы из настоящей глубины выуживать редкую жемчужину; но море, ревнивый страж своей тайны, выносит на берег лишь горькие волны, мокрые водоросли и разноцветные раковины.

Предшественниками нашей «атомической эры» можно в области искусства считать Пикассо и Пиранделло, которые пытались разложить синтетическое созерцание forma formans посредством аналитического разбора его составных частей.

III

Форма зиждущая есть энергия (ἐνέργεια), которой свойственно проникать сквозь все границы и изливаться вовне. Мы воспринимаем в «опусе» (ἔργον) не только манифестацию созижденной формы, но и действие forma formans. Искусство есть сообщение формы зиждущей чрез посредство формы созижденной. Сообщение есть поистине сообщение, т. е. общение; через посредство формы созижденной forma formans передает энергию свою чужой душе и вызывает в ней соответственное зиждительное движение. Подлинно понять великое произведение искусства — значит подлинно пережить тот зиждительный акт, который продолжает в нем действовать, предоставляя ему дышать и распространять вокруг себя веяние и ритм своей тайной жизни. Образ Зевса, каким он представлен в первой книге «Илиады», вел руку Фидия своею зиждительной формой, каковая форма сообщается и человеку, созерцающему изваяние царя богов. Согласно свидетельству античных олимпийских пилигримов тот, кто видел Фидиево изваяние Зевса, становится равным, по благодатной силе восхищения, посвящаемым в Элевсинские мистерии, после чего в течение всей своей земной жизни он не сможет уже почувствовать себя несчастным. Итак: искусство формует души; отсюда — два следствия: во-первых не нарочитая, не предполагаемая раньше, тесная связь искусства с жизнью и, во-вторых нравственная ответственность поэта или художника, размеры которой пропорциональны его дарованию.

В стихотворении, озаглавленном «Постоянное в Изменчивом», Гете задумывается над течением одной долгой человеческой жизни. Все, что окружало человека в разные периоды его существования и было ему дорого, прошло, исчезло, изменилось, и сам он изменился до такой степени, что с трудом узнает себя в прежнем изображении:

Где уста, чей пламень верный
Встречных милых уст искал?
Ноги, что тропою серны
Прядали по кручам скал?
(...)

И в местах, где лик мелькнувший
С именем твоим слиян,
Ах, то звук волны плеснувшей,
Ускользнувшей в океан!

Торжеством смерти представляется такое непрестанное следование феноменов, прогоняющих и уничтожающих друг друга. Но дух преодолевает распадающуюся связь событий и времен, увековечивая в мимоидущем мгновении его подлинную значимость. Все пережитое воскрешается в осознавшем себя единстве своей «изначально запечатленной формы» («Geprägte Form, die lebend sich entwickelt»).

Сознание благодати такого преодоления даровано человеку Музами, научившими его узнавать в искусстве «морфологическую форму». Примененная к жизни forma formans раскрывается как принцип личности.

Печатается по изданию:

Иванов Вяч. Собр. соч./ Пер. с итал. О. Дешарт. Брюссель, 1979. Т. III. С. 675–682.

Комментарий (Ю.С. Степанов):

...Поэзия есть искусство... — Противопоставление поэзии — искусства, сопринадного музыке, в отличие от «литературы» — есть результат Новейшего времени, в частности искусства Авангарда.

...Если б это случилось..., то, разумеется, не познавательная, а эстетическая сторона его произведений обеспечила бы ему место в области искусства. — Тут несколько странным кажется видеть заботу такого Автора, как Вяч. Иванов, об «обеспечении какого-либо места в области искусства». Но это говорит о том, что он все еще привязан к повседневной полемике в связи с искусством. Впрочем, о той же говорит и его фраза ниже — «Некоторые метафизики стали различать понятия natura naturans и naturata».

...Разум красота» определяется как «сияние формы»... — Пожалуй, еще более общее, и, следовательно, более верное, понимание формы в этой связи, нежели «формы в искусстве», мы находим в явлении так называемых Фракталов — объединенных единством явлений искусства, языка и материальной жизни в природе (например, эволюции больших сообществ живых организмов). Термин фрактал введен первоначально математиком Бенуа Мандельбротом (см.: *Bénoit Mandelbrot*. Les Objets Fractal. Paris, Flammarion, 1995) — Термин natura naturans и natura naturata, по аналогии с которым введен здесь и термин самого Автора, в Заголовке восходит к Схоластам Средних веков, и более непосредственно к «Этике» Бенедикта Спинозы (I, 29): «...Я хочу изложить здесь или, лучше сказать, напомнить, что мы должны понимать под natura naturans (природа порождающая) и natura naturata(природа порожденная). Из предыдущего, я полагаю, ясно уже, что под naturans нам должно понимать то, что существует само в себе и представляется само через себя, иными словами,такие атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т. е. Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина. А под natura naturata я понимаю все то, что вытекает из необходимости природы Бога, — иными словами каждого из его атрибутов, т. е. все модусы атрибутов Бога, поскольку они рассматриваются как: вещи, которые существуют : в Боге и без Бога не могут ни существовать, ни быть представляемы» (Спиноза. Этика: Избр. произведения. Т. I. М., 1957).

Фрэнсис Бэкон, который стремится сохранить термины Схоластики и придать им смысл физических данных, использует под термином forma свой термин «форма». Таким образом, термин Автора здесь, скорее, эклектичен.

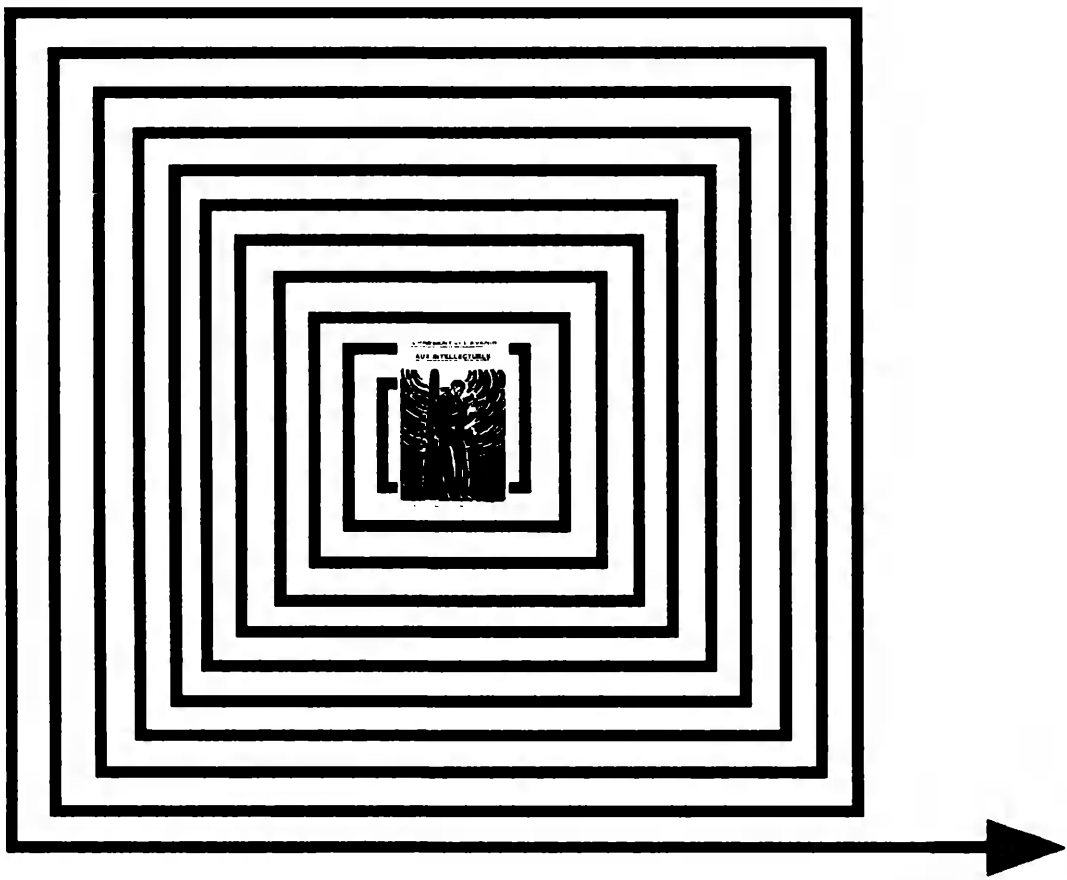
Кроме того, среди российских философов искусства сыграла свою роль запутанная полемика Джона Толанда против Спинозы, именно в связи с названными терминами. Некоторые из этих философов были склонны отождествлять эту не проясненную до конца полемику с течением художественного натурализма, с которыми они боролись (по Толанду, так называемого «пантеизма»). Таким образом, чеканное определение Вячеслава Иванова, в сущности, не является достаточно определенным.

... *«Синтетическое искусство»* — В связи с творчеством Пикассо затронуто во вступительной статье к нашей книге (и в меньшей степени в связи с Пиранделло, во вступительной статье к тексту Аполлинера) в работе Н.А. Бердяева. Кризис искусства. М., 1918.

Термины «эргон» и «энергейя» в связи с языком восходят к идеям Вильгельма фон Гумбольдта и подробнейшим образом освещены в лингвистической литературе последних десятилетий, напр.:

Постовалова В.И. Язык как деятельность: Опыт интерпретации концепции В. фон Гумбольдта.

Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985.



II.
ВВОД
В МИРОВОЙ
АВАНГАРД

LE PRÉSENT ET L'AVENIR

AUX INTELLECTUELS

Manifeste aux Intellectuels. Cliché de Fr. Masereel. 1927

Henry Barbusse. «Manifeste aux intellectuels». Edité par les ecrivains reunis. Paru en 1927.

А. РУССКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко

ВНУТРЕННИЙ ОПЫТ РЕВОЛЮЦИИ В РУССКОЙ ПОЭТИКЕ

Есть *внутренний путь* мысли в нас; и с него
начинается: *путь!*
Андрей Белый

Встанем на почву внутреннего.
Все положение дел меняется кардинальным образом.
Василий Кандинский

Заниматься искусством — не время; время —
делать революцию в искусстве.
Владимир Татлин

Еще задолго до начала нового, двадцатого века — века хлестких парадоксов в искусстве и самого отчаянного за всю историю трагизма жизни и творчества — Карл Маркс констатировал в своих записных книжках: «В целом можно отметить, что превращение предмета в предикат и предиката в предмет, перестановка того, что определяет, с тем, что определяется, всегда является непосредственной революцией».

Великий мастер в деле вскрытия противоречий и тонкий ценитель диалектики, немецкий философ сказал что-то очень важное о процессах, которые затронут человеческое сознание спустя несколько десятилетий. Искусство, наука и жизнь в XX веке подпадут под грандиозную грамматическую инверсию, при которой все прежние очевидности существования будут подвергнуты сомнению, былые утверждения превращены в вопросительную форму, а все вопросы, считавшиеся до того закрытыми или немыслимыми, вскроются по-новому и бросят человеческим возможностям новый вызов. У некоторых отдельных художников, философов и ученых возникнет потребность все утверждения и отказы, вопросы и реплики изгнать из сферы чистой спекуляции, безобидного разглагольствования и сделать из них побуждения к жизненным действиям. «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его», — знаменитый марксовский тезис стал не только прологом к политическому перевороту, но и формулой нового жизнестроительства. Раскрытие этой формулы было совершено А. Скрябиным в его строках к «Поэме экстаза» (1906):

«Я к жизни призываю вас,
скрытые стремления!
Вы, утонувшие
В темных глубинах
Духа творящего,

Вы, боязливые
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу!»

Авангард: новая модальность

Авангард, рассмотренный как язык, как знаковая система, обнаруживает одну существенную особенность, а именно — модальный сдвиг. Ведь модальность — это то измерение языка, которое, «охватывая всю ткань речи» (В.В. Виноградов), относится к самому его фундаменту, к укорененности языка в живой человеческой действительности. Модальное — это то, что выражает разные виды отношения человека к действительности, или иначе, разные виды личной оценки происходящего.

На рубеже XIX и XX веков именно в этой, модальной плоскости происходят самые значительные метаморфозы. Ученый нового типа уходит от так называемого позитивизма в научных исследованиях. Для него важно уже не фактическое содержание его опытов, а их индивидуальная оценка. В искусстве — то же самое — становится важным не то, *что*, а то, *как* создается нечто. Теми же процессами характеризуется и так называемый «религиозный ренессанс начала XX века»: вопросы смысла жизни и смысла верования выходят на первый план в богословских и философских исканиях. Во всех сферах жизни наблюдаются подвижки на «модальном» уровне.

Изменяются не просто приемы, формы, жанры творчества — рождается новый образ жизни (modus vivendi), образ деятельности (modus operandi), при котором иными становятся способы мышления (а не типы мышления, как раньше) и сама «мера мира» (В. Хлебников). Естественно, это отражается обратно и на самой технике, на приемах и материалах, но надо иметь в виду, что это результат уже «обратного проецирования» (цели определяют средства) и что первичные основания Авангарда — в его модальной природе.

Если смещение в системе языка может быть осуществлено индивидуальным актом языкотворчества, то смещение границ самой жизни может произойти под воздействием ответственного жизнетворческого усилия. Этот закон и был впервые осознан и реализован в начале века. Его действие прослеживается во всех проявлениях авангардной эпохи, от частной «сдвигологии русского стиха» А. Крученых до мировоззренческих «кризисов» Андрея Белого («Кризис жизни» — «Кризис сознания» — «Кризис слова»).

Если прежде модальные рамки в литературе и искусстве были более или менее четко обозначены (реализм — ирреализм, достоверность — утопизм), то теперь критерием художественной значимости явился жизненный опыт отдельного художника. Значения в диапазоне реальность — ирреальность оказались размытыми. Сюрреализм, будетлянство, космизм, имажинизм — не только названия новых литературных течений, но и самодостаточные формы жизни, а также виды межмодальных отношений. Творческая идеология, скрывающаяся под этими наименованиями, не стремится произвести какую-либо модель, или картину, мира, но утверждает единый мировой принцип. Для В. Хлебникова это «принцип единой левизны», для П. Флоренского — принцип «триединой истины», «путей и их средоточий», для П. Филонова — «мировый расцвет», для А. Скрябина — «всемирная мистерия», для К. Малевича — «беспредметный мир», для В. Кандинского — «внутренняя необходимость», для О. Мандельштама — «мир как живое равновесие» и т. д.

Каждый из многоразличных «измов» и манифестов не был вопреки установившемуся стереотипу лишь этикеткой для сомнительных и бесплодных деклараций. Это были те же самые имена, только более сложного рода, чем, например, личные имена или географические названия. Они понадобились их создателям для того, чтобы обозначить новое мироощущение, поименовать объединяющие либо разъединяющие их принципы. Каждый манифест репрезентирует осмысленное творческое кредо, жизненную программу того или иного творческого индивидуума или группы индивидуумов (в последнем случае декларация знаменует собой определенную общность идей, верований, принципов). В этом смысле самоопределения, дававшиеся поэтами, художниками, исследователями, представляют для нас самые существенные свидетельства.

Так, акмеизм — в лице О. Мандельштама — получает следующую взаимосвязь самоопределений: «Острие акмеизма <...> Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов <...> Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы... мы вводим готику в отношения слов... любовь к организму и организации... божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма <...> Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (из манифеста «Утро акмеизма»).

В мельтешении этих дефиниций прорисовывается, однако, ясная мировоззренческая картина. Первореальностью для акмеиста является слово-камень, слово-кристалл, со «скрытой в нем потенциально способностью динамики». Слово участвует во взаимодействии с себе подобными, построяя некую реальность «высшей ступени». Область значений акмеистической поэтики распределена между двумя сферами — архитектурной и организменной, в их сложном переплетении и смысловом взаимообогащении.

Авторы фундаментальной статьи об акмеизме[1] выделили на примере поэзии О. Мандельштама целую серию взаимосвязанных принципов данного творческого метода. Вот лишь некоторые из них:

- биографизм;
- чувство историзма;
- роль памяти, воспоминания;
- мифологизм;
- открытость текста (цитатность);
- ситуативность текста;
- единый (мировой) поэтический текст;
- смешение границ «поэзия — проза»;
- слово как таковое;
- релятивизация слова;
- семантическая неопределенность;
- обмен смысловыми признаками.

Видно, что многомерная совокупность чисто языковых особенностей позволяет говорить об акмеизме не просто как о литературной группе, но о глубинной идеологии ее представителей (в данном случае — О. Мандельштама).

[1] *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. Помимо этой статьи акмеизму как литературному течению посвящена следующая основная литература: *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. Amsterdam, 1974. № 7/8; 1977. Vol. 3; 1981 Vol. 9; *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. М., 1996.

Противопоставляя себя символизму, с одной стороны, и футуризму — с другой, акмеизм стремится вывести более совершенную на его взгляд творческую формулу (ср. название статьи В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» 1916 г.).

Посмотрим, как формулирует свои заветы символизм.

А. Белый: «<...> музыкальные идеи — существенные символы <...> Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного* <...> Символ пробуждает музыку души <...> Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл <...> Если символ — окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной <...> *Это ряд прерывных образов*, раскрывающих разные стороны единого <...> Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть *категорический императив* борьбы за будущее (смерть или жизнь) <...> символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания... всякий символ есть триада "abc", где "a" — неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемых ("b" образ природы воплощенный в звуке, краске, слове, и "c" переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание) <...> » («Символизм как миропонимание»).

То, что называется «символизмом», предстает как комплексная действительность, устроенная по вполне отчетливым законам. Символист, судя по приведенным высказываниям, руководствуется и в искусстве, и в жизни тройственным образом мира. Поэтическое слово имеет как бы три ипостаси, три концентрических уровня, а именно — звучность, образность, символичность.

Однако слово здесь — не просто материал для художественной переработки. Оно — символ, «окно в вечность», «образ, претворенный переживанием». Слово, считает, Андрей Белый, должно обрести плоть — слиться с жизненным актом художника: «Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и *символ* творчества, и подлинная природа вещей <...> Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной»[2].

Вяч. Иванов, имевший с символизмом А. Белого одновременно и много общего, и много различного, понимал символ как тропу, по которой художник идет к мифотворчеству. Символ для него — элемент некой высшей, художественной азбуки. Символ «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада <...> символ имеет душу и внутренне развитие, он живет и перерождается»[3].

Мы, несомненно, слышим в этих определениях ноты и из символизма С. Малларме, и из символизма А. Белого, но не можем не прислушаться к какому-то особенному, чисто ивановскому, интонированию темы символизма. Сам автор называет свое мироощущение «реалистическим символизмом», или «символическим реализмом», отражая в данном наименовании свое, личное творческое исповедание. «Для реалистического символизма — символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь,

---

[2] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 338.

[3] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 141.

поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной»[4].

Еще одну вариацию символизма представляет собой «конкретная метафизика» о. П. Флоренского. «Абсолютное определение» символа, по Флоренскому, таково: «Бытие, которое больше самого себя <...> Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сраствореннаяс энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»[5].

Для Флоренского определение символа, его «онтологическая формула», важны прежде всего в свете его имеславских и синергетических поисков. Поэтому данное общее определение — лишь импульс к реальному жизнетворчеству. Последнее же основывается на нескольких началах — началах символизма. Начало первое: «<...> *символика* не измышляется кем бы то ни было, не возникает чрез обусловливание, а *открывается* духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда *изводится*, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслояющихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя». Начало второе: «Основа символики — не произвол, а сокровенная природа нашего существа: язык символов, — а он и есть *вообще* язык <...> язык символов заложен в нас в самом творении нас, и притом *не* как врожденный, то есть к нам *при*соединенный, и потому могущий быть и могущий *не* быть, а как неотделимый от самого существа нашего, как такой, без которого мы не были бы вообще возможны, то есть как априорный». Начало третье: «Основание символики — сама реальность». Начало четвертое: «Вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя — открываем тут символы». Наконец, пятое начало: «<...> символика потому и есть символика, что ею дается *тема*, которая подлежит всякий раз творческому развитию, к которой дух должен отнестись творчески <...>»[6].

Таким образом, перед нами — три лика единого символизма[7]. Имя «символизм» отсылает здесь каждый раз к уникальному комплексу идей, определяемому индивидуально. Конечно, это не означает, что такого всеобщего явления, как символизм, не существовало. Напротив, близость разных «символизмов» друг другу обнаруживается с большей отчетливостью при сопоставлении их внутренних семантических об-

---

[4] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. С. 155.

[5] *Флоренский П.А., священник.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 257.

[6] Там же. С. 424–429.

[7] Укажем лишь на основную литературу по символизму. О «школе» русского символизма: *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996; *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; *Пайман А.* История русского символизма / Пер. с англ. М., 1998; Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1999; *Минц З.Г.* Поэтика символизма. СПб., 2000; *Ханзен-Леве Оге А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. СПб., 2003; Holthusen J. Studien zur Aesthethik und Poetik des russischen Symbolismus. Goettingen, 1957. Символизм в мировом контексте освещается в книгах: *Облоимевский Д.* Французский символизм. М., 1973; *Валери П.* Об искусстве / Пер. с фр. М., 1993; Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Пер. с фр. М., 1993; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. P., 1947; Symbolist art theories. Berkeley, 1994. По общей теории символа: *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с фр. М., 1998.

ластей. Именно через ряд внутренних определений художественных систем высвечиваются аналогии между разными поэтиками (читатель сам имеет возможность проверить эту гипотезу, хотя бы на тех авторских текстах, которые представлены ниже). Так, несомненным инвариантом является существование символиста в слове. В имени, в символе художник-символист утверждает обретение подлинной реальности, тождественной творческому акту, понятому как становление, музыкальность, танец, экстаз, прорыв, восхождение, гнозис, молитва. Поэтическая фигура для символиста — не стилистическое украшение, а особый способ видеть мир, строить его в поэзии.

От художников-символистов, которые, по замечанию Андрея Белого, «выдвинули вопросы формы на первый план», — прямая дорога к формализму как научному течению и поэтическому методу. Назвав себя «формалистами», члены Московского лингвистического кружка, а затем участники петербургского ОПОЯЗа тоже подвели под это наименование вполне конкретный жизненный кодекс, поставив категорию «формы» в основание своего научного и житейского подхода[8].

Что касается формализма в искусстве, то здесь появилась необходимость каждой группировке художников обозначить себя в соответствие с ведущими установками. Так родились футуризм[9], супрематизм, конструктивизм, форм-либризм и др.

В каждом из этих художественных миров, говоря философским языком, действуют свои законы. На языке семиотики/синергетики это можно выразить так: система сама определяет свои элементы и задает динамику их взаимодействий. Возрастает роль материала, которым пользуется художник, — роль языка. Открывается пространство для самоорганизации форм. Язык в ситуации модального сдвига перестает быть средством выражения духовной реальности, орудием общения и становится самой творимой реальностью. Язык становится также и творящей формой. Он получает возможность не только выражать, но и формировать новые жизненные отношения.

Таким образом, ситуация Авангарда заключается в том, что изменяются формы коммуникации, всеобщие пропорции языка и в конечном счете понятие творческого субъекта. Главенствующую роль начинает играть модальность — языка, мышления, поведения. Определяющей становится «интонационная форма» (термин Н. Жинкина), выражающая живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям.

Ракурсы Авангарда

Авангард и сопутствующие ему явления рассматриваются современными исследователями в двух основных ракурсах.

Во-первых, Авангард как «новая модальность» — особая парадигма общественного сознания, или «модуль эпохи», обладающий структурным единством и отличающийся специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и

[8] О «формальной школе» в русской поэтике см.: *Энгельгардт Б.М.* Формальный метод в истории литературы. М., 1927; Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976; *Эрлих В.* Русский формализм: История и теория / Пер. с нем. СПб., 1996; *Хансен-Леве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. М., 2001; *Горных А.А.* Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Мн., 2003; *Steiner P.* Russian formalism: A metapoetics. Ithaca; L., 1984; *Aucouturier M.* Le formalisme russe. P., 1994.

[9] Как отмечает М.В. Панов, «в результате изменений поэтическая система символизма была подведена непосредственно к тому рубежу, за которым начинается поэтический мир футуризма» (*Панов М.В.* Сочетание несочетаемого// Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 305). О «рубежах» и «спайках» символизма и футуризма повествует сборник научных статей: Символизм в авангарде. М., 2003.

жизненных установок. Этот «стиль эпохи» в России обнимает собой в хронологическом плане три десятилетия: условно от Первой русской революции (1904–1905) до примерно 1937 года, года «конца русского авангарда» (по Ж.-Ф. Жаккару)[10] и угасания модернистских настроений по всему миру.

Отмечая, что складывание и развитие Авангарда как исторического стиля происходило на протяжении первой трети XX в., исследователи выделяют явственно определенные стадии его эволюции. Так, А. Крусанов характеризует дореволюционный период «боевым десятилетием», а послереволюционный — «футуристической революцией»[11].

В целом авангардную эпоху исследователи облекают по-разному: «Великий эксперимент в искусстве», «Великая Утопия», «Эпоха поиска и эксперимента» и т. д., всякий раз подчеркивая при этом целостность описываемого феномена.

Учеными отмечается наличие некоторых доминант во всем разнообразии авангардных теорий. Это, в частности, «творение нового», «пограничность исканий», «миф истока», «новый человек», «скифство», «творчество-импровизация», «поэтика жеста», «философия коллективизма» и др.

Художник или мыслитель «новой меры» обостряет, динамизирует старые, приглушенные оппозиции, а также создает новые, до того времени невозможные. Среди основных антиномий новаторского искусства наиболее «константными» являются следующие: АРХАИКА — НОВАТОРСТВО, НОВОЕ — НОВЕЙШЕЕ, ТРАДИЦИЯ — ЭКСПЕРИМЕНТ, ТЕОРИЯ — ПРАКТИКА, ТЕХНИКА — МЕТОДИКА, РОДНОЕ — ВСЕЛЕНСКОЕ, КАНОН — ЗАКОН, СВОЕ — ЕДИНОЕ, ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ — СОБОРНОСТЬ, МЫ — ОНИ, ЖЕРТВЕННОСТЬ — СОЗИДАНИЕ, КОНСТРУКЦИЯ — ДЕКОНСТРУКЦИЯ, ФОРМАЛИЗМ — СОДЕРЖАНИЗМ, ВЕЩНОСТЬ — БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ и др. Так на холсте определенных соответствий, на сложной и многоветвистой корреляции оппозиций, складывается единое лицо Авангарда.

По наблюдению одного из современных авторов, «феномен авангарда первых десятилетий XX в. и связанного с ним художественно-идеологического комплекса приобретает для современного сознания образ многоликого единства»[12]. Действительно, долгое время в кажущейся хаотичности, раздробленности, мозаичности авангардных проявлений отказывались видеть нечто органическое, продуктивное и действенное. Возможно, такая ситуация была обусловлена не только лишь историческими обстоятельствами, препятствовавшими, по крайней мере в СССР, восприятию и усвоению этих опытов. Здесь могло сказаться и отсутствие адекватной научной методологии при интерпретации явлений подобного рода.

Так же, как вряд ли было бы справедливо, например, подходить с одними и теми же критериями к, скажем, минералам, кораллам и дельфинам. Все три этих природных объекта равно красивы и ценны, с точки зрения человека, однако при аналитическом приближении они оказываются далеко разноприродными явлениями. Но человеческая культура, в художественных, научных и религиозных своих формах, очевидно, не менее дифференциальный объект, чем биологический организм, а значит, требует более дифференцированных и тонких методов постижения. Как бы то ни было, можно признать справедливым утверждение, что «историческая дистанция

---

[10] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб., 1995.

[11] *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996; Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2. М., 2003.

[12] *Гирин Ю.Н.* Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 83.

позволяет увидеть в том, что казалось беспорядочным нагромождением теснивших друг друга «измов», очертанья некоего целостного тела, обладающего иерархической соразмерностью своих частей и определенным смыслом, обусловливавшим его существование в духовном пейзаже эпохи»[13].

Авангард, рассмотренный как историко-культурная парадигма, с его универсалистски явленным единством поэтики и онтологии, с его ориентацией на радикальное переустройство бытия, сознания и языка, способствовал, по мнению Ю.Н. Гирина, художественной глобализации. Сегодня, в XXI веке, он не только не потерял своей актуальности, но к тому же представляет собой неисчерпаемый ресурс нереализованных, но, однако, не утративших силы возможностей. «По-видимому, главное содержание XX в. состояло в том, что ему пришлось решать поставленную предшествующими эпохами проблему человека, возможностей и меры самоосуществления самой человеческой природы, и он реализовал крайнюю степень его самопроекции в различных, но генетически общих формах бытия»[14].

Существуя как единое явление, Авангард тем не менее на микроуровне, т. е. в лице отдельных творцов или даже отдельных творений демонстрирует чрезвычайно жесткие и подчас даже непримиримые различия. Поэтому при восприятии, к примеру, хлебниковского «Зангези» и последующем сравнении его, скажем условно, с «Предварительным действом» Скрябина необходимо держать в голове как их крайнее своеобразие вкупе с историей создания этих конкретных произведений, так и одновременно их аналогичные глубинные основания, взывающие к общему концептуально-терминологическому определению. Если художественной вестью каждого из этих творений являлось соединение несоединимого (у Скрябина — гармонии и мелодии в рамках одной сущности, тоники и доминанты в «едином созвучии», у Хлебникова — язык птиц и язык богов), то у тех, кто эту весть пытается так или иначе воспринять и прояснить, «соединение несоединимого» должно, соответственно, потребовать новых «соединительных» методов. (Ср. с попыткой М.В. Панова сделать таким методом явление сдвига[15]). Исследователь Авангарда вынужден считаться со всеми «расщеплениями, совмещениями, взаимными подменами и прочими эволюциями данного парадигматического узла»[16].

Помимо единой «парадигмы эксперимента», которой является совокупность исканий в разных областях знания, темой современной науки начинает становиться индивидуальный путь художника, его «жизнь в искусстве» и его «искусство жизни». От общего плана, показывающего «поле боя», или, если угодно, «панораму действий», объектив исследователя постепенно фокусируется на все более индивидуальных особенностях авангардных персоналий, предоставляя их «крупный план». К настоящему времени уже написаны биографии многих деятелей искусства революционного периода (Хлебникова и Маяковского, Прокофьева и Стравинского, Дягилева и Бурлюка, Вертова и Родченко, Мандельштама и Цветаевой). Минимально полного описания творческого пути удостоились, впрочем, лишь единицы. Творческий корпус большинства авторов и мастеров представлен на сегодня в отрывочном, а подчас и в разобщенном виде. По-прежнему многие персонажи авангардного круга вызывают

[13] *Гирин Ю.Н.* Авангард как стиль культуры. С. 83.

[14] Там же. С. 103.

[15] См. прим. 9.

[16] *Якимович А.К.* Парадигмы XX века // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000. С. 10.

отторжение у публики, неприятие их «полубезумных» идей. Конечно, при таком запущенном положении дел зачастую исследователям бывает затруднительно убедить даже самих себя в том, что они на правильном пути. Не говоря уже о сколь бы то ни было верном служении идеалам и идеям тех современных творческих деятелей, которые берутся наследовать опыт Авангарда. Возможно, дело как раз в недостаточном, но так необходимом разграничении понятий, относящихся к своему, личному, пережитому, испытанному, с одной стороны, и к коллективному, универсальному, разделенному с другими, сообщенному — с другой. Надо заметить, что примеры такого разграничения, основанные на абсолютно здравых, выверенных предпосылках, можно найти у самих участников авангарда начала века. О некоторых из таких примеров пойдет речь чуть ниже.

Семиотический подход к индивидуальным явлениям означает прежде всего описание их творческой грамматики. С чисто научных позиций попытки такого анализа предпринимались уже современниками Авангарда. Заявление Андрея Белого о том, что, «изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души», можно считать призывом к действиям. Можно упомянуть хотя бы книгу Г.О. Винокура «Маяковский — строитель языка», статьи Р.О. Якобсона и Ю.Н. Тынянова о Хлебникове, Пушкине, Гельдерлине, книги В.В. Виноградова об А. Ахматовой и Аввакуме, А. Белого — «Поэзия слова» и «Мастерство Гоголя». В этом же ряду стоят интерпретация Л. Сабанеевым творческого языка Скрябина, Н. Пуниным — Малевича. В наше время поисками своеобразия писателей и поэтов занимается лингвистическая поэтика, а именно школа В.П. Григорьева («Грамматика идиостиля»): О. Ревзина на примере М. Цветаевой, Л. Панова на примере О. Мандельштама, Н. Фатеева на примере Б. Пастернака. Активно исследуется идиостиль А. Платонова, В. Набокова, Г. Газданова.

Всем трудностям, упомянутым в отношении авангарда и его толкования, сопутствует еще один немаловажный, а в особых случаях — определяющий, момент. Имеется в виду всеохватное стремление создателей Авангарда не только к пересозданию окружающего мира, но к преображению собственного внутреннего мира: «Жизнь — это только объект нашей творческой воли к театру нашего духа Преображения» (Н.Н. Евреинов); «... самый ценный дар для человека и художника познание пространства ... отсюда новый ш а г и р и т м ж и з н и ...» (М.В. Матюшин).

Обращение к внутренней, духовной перспективе влекло за собой новые формы самосознания. Так, символизм мыслился Андреем Белым как реальное жизнетворчество, в ходе которого художник и его творение сливались воедино. Художественный язык поверялся «языком поступков», а художественный текст и текст жизни творца порой были неразличимы на взгляд стороннего наблюдателя. Художник эпохи Авангарда мифологизировал собственный образ, вплетая его в ткань жизни, а тексты собственно художественные обретали новое, биографическое измерение. Напротив, мемуаристика, любые другие жизненные документы (письма, записки, максимы) получали часто художественный статус. В результате художник сам ставил ориентиры, отделявшие территорию *своего* от сопредельных территорий. Человек воспринимался — и воспринимает себя «как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающим своим синтаксисом и своей грамматикой»[17]. Однако он помнил, что есть внутри него «самодух» (А. Белый), язык внутренний, грамматика которого — творческое состояние, а синтаксис — линия жизни. Возможно, нами еще до сих пор недостаточно осознан тезис Белого о том, что «формой художественного творчества жизни являются формы поведения» («Эмблематика смысла»).

[17] *Гирин Ю.Н.* Авангард как стиль культуры. С. 106.

Революция духа, революция языка

Известно, что жизненные линии подавляющего большинства людей начала XX века были изломлены исторической трещиной, раскрывшей под их ногами целую пропасть, перепрыгнуть которую не всем было дано. Речь идет о русской революции 1917 года. Все знают ее политический смысл, многие догадываются о смыслах внеполитических, и совсем мало сегодня известен внутренний опыт революции. Хорошо очерчен корпус литературы — художественной и документальной, — тематика которой так или иначе связана с красным переворотом. Искусствоведами выявлен иконографический, архитектурный, кинематографический, мотивно-музыкальный и прочие коды революции. Со стороны собственно революции, т. е. с историко-политических позиций, культурная ситуация 1910–1920-х гг. освещена в достаточной мере. Однако, подведя революционные события под семиотико-лингвистический ракурс, мы с удивлением обнаружим, что остаются не учтенными целых три измерения «великой русской революции». Итак, не проясненной остается: а) семантика революции; б) синтактика революции; в) прагматика революции (по классификации Ю.С. Степанова). И основной вопрос, на который пока нет ответа, — что собой представляет революция изнутри художественного сознания? Как мыслима революция культуры, революция искусства, революция языка?

Вскрыть семантику революции — значит на первом этапе бросить взгляд на значение и этимологию самого слова РЕВОЛЮЦИЯ. Толковый словарь возводит этимологию слова к латинскому revolutio — «поворот», «переворот». Слово имеет два значения: 1) коренной переворот во всей социально-экономической структуре общества, приводящий к смене общественного строя; 2) коренной переворот в какой-либо сфере общественной жизни, в науке; резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому. Именно в этих двух значениях мы, как правило, воспринимаем события, случившиеся начале века. Однако существует еще одно, узко специальное значение слова «революция». В астрономии этим понятием обозначают обращение планеты вокруг светила, либо обращение планеты вокруг собственной оси. Собственно, носители большинства западных языков, легко мотивируют данное употребление. Так, в английском «to revolve» значит — «обращаться, вращаться». Революция в последнем смысле — значит оборот тела вокруг другого тела или вокруг себя, с возвращением в исходное состояние. Как мы полагаем, такая семантика как раз отвечает тому, что является предметом нашего обсуждения, то есть — революции в искусстве, революции слова. Не случайно одним из главенствующих концептов русского Авангарда является «миф истока», мотив восхождения к своим корням (это и есть «коренной переворот» в буквальном смысле слова). Итак, РЕВОЛЮЦИЯ — это ПОВОРОТ К СЕБЕ, это ДУХОВНЫЙ ПЕРЕВОРОТ.

В таком смысле революционность была осознана деятелями искусства еще до того, как политический переворот стал реальностью русского общества. Известно, что революционные чаяния стали предметом художественного исследования еще в «Бесах» Достоевского. Много обсуждались подобные ожидания и в философской мысли начала XX века, начиная от сборников «Вехи» и «Из глубины» и продолжая рефлексией над событиями 1905 года. Настоящим пророчеством стал «Петербург» А. Белого, в художественной форме смоделировавший свершившиеся через несколько лет события. Но новаторское искусство не только предлагало миру темы для обдумывания, будь то тема политической провокации или вопрос об общественном бунте. Оно жаждало смены вех прежде всего во внутренней жизни человека, в отношении к духовному творчеству и в самосознании искусства. Такое духовное беспокойство за новый мир проявлялось в великом множестве форм, открытых художниками эпохи

Авангарда по всему миру. В сознании художников совершались свои малые революции, которые различным образом преломляли социальные потрясения.

Так, тема «Искусство и революция» во французском сюрреализме породила ожесточенные споры о роли художника в преобразовании действительности. Глава движения Андре Бретон обращал свои взгляды на Восток, вдохновляясь сначала ленинской, а затем троцкистской теорией революции. В то же время на художественном поприще шла активная работа по расширению эстетических границ и углублению экзистенциальных бездн. Сюрреалисты признавались: «Мы решились делать Революцию <...> Мы приклеили слово *сюрреализм* только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции»[18]. В одной из своих деклараций члены сюрреалистического общества заявляли: «Это крик духа, который обращается к себе самому и который решился в отчаянии разорвать свои путы и при необходимости с помощью вполне материальных молотков!»* (Там же. С. 138). От «философствования молотом» по Фридриху Ницше сюрреалисты переходили к конкретным жизненным действиям, затрагивая самые пограничные вопросы существования (например, в обосновании вопроса о «сюрреалистическом самоубийстве»).

Каждый из художников-сюрреалистов предпочитал сводить счеты с реальностью по-своему, хотя и делалось это все в контексте общего «движения». К примеру, один из самых непримиримых бунтарей Авангарда, Антонен Арто, оказывается и самым глубоким теоретиком сюрреализма. Решив в свое время выйти из «партии сюрреализма», он сделал выбор в пользу индивидуального мученичества, того, какое, по его мнению, практиковалась в древней культуре Мексики. Последняя «представляет ценность потому, что дает прорваться внутреннему смыслу сквозь сдерживающую его преграду», она «творит воскрешение»[19]. В том же и смысл истинного, по разумению Арто, сюрреализма, который «нападает на свой предмет изнутри» и который «нашел способ проникнуть в тайну вещей», погрузившись в бессознательный мир человека. Войти в бессознательное — значит понять «внутреннюю динамическую природу мысли», ощутить мысль «в движении ее внутренней судьбы». Революционный пафос состоит не в том, чтобы внешне менять декорации, а в том, чтобы «войти во внутренний мир Человека, играющего с Событиями»[20]. Здесь ответственный жест души художника играет куда более решающую роль, чем свержение режима власти, ведь «поэтическое знание — это внутреннее знание, поэтическое качество — внутреннее качество»[21]. Именно поэтому, когда после выхода Арто из магистрального лагеря «сюрреалистов-ленинистов», все забеспокоились: «В чем дело, Арто наплевать на революцию?» — Арто ответил: «Мне наплевать на вашу революцию, а не на мою...»

Трактовка революции как перерождения человека, как поворота не вправо и не влево, а вглубь, находит сходные формулировки у внешне далеких друг от друга творцов: далеких как географически, так и идеологически. Немецкий дадаист из Кельна: «Искусство — это совесть художника, его любовь, его вера, его внутренняя революция»[22]. Французский экзистенциалист: «Внутренний опыт <...> не имеет иных

---

[18] Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 137.

[19] *Арто А.* Театр и его двойник / Пер. с фр. СПб., 2000. С. 252.

[20] Там же. С. 249.

[21] Там же. С. 259.

[22] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / Пер. с нем. М., 2002. С. 428.

целей и забот, кроме самого себя. Открываясь внутреннему опыту, я выставляю его как ценность и авторитет... Я называю опытом путешествие на край возможности человека»[23]. Русские футуристы: «Наше речетворчество вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет» (А. Крученых, «Новые пути слова»); «Взрывами мысли головы содрогая,/ артиллерией сердец ухая,/ встает из времен/ революция другая —/ третья революция/ духа» (В. Маяковский, «IV Интернационал»). Естественно, что многие подобные манифесты оставались просто манифестами и что лишь отдельные подвижники проходили декларированный путь до конца.

Осуществить творческую революцию — значит совершить полный оборот вокруг себя, иначе — не механически отвергнуть что бы то ни было (устои общества, каноны прекрасного, грамматическую правильность), а органически, всем существом своим взрастить новое мироопределение. Андрей Белый предложил называть такую, творческую, революцию — «инволюцией»: «В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы ростка, разрыванье ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни <...>» («Революция и культура»). Инволюция, как процесс, протекающий во внутреннем человеке, является в таком понимании необходимой стадией творческого воплощения: «Инволюция есть <...> текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец взыграл во чреве*» (Там же). Проецируя это общее рассуждение Белого на плоскость языка, более конкретно — на плоскость языка искусства, художественного языка, можно сказать, что в любом из экспериментов Авангарда присутствуют три семиотические ипостаси. Все три неразрывно связаны друг с другом. Первая, семантическая, имеет дело с «революционным содержанием» и взаимообусловлена второй, синтаксической, ипостасью, т. е. областью «эволюционных форм». Так, всем многочисленным новшествам Авангарда в области форм (словотворчество, «первоформы» супрематизма, архитектоны конструктивизма) сопутствовало бурное развитие семантики. Но, пожалуй, «главнее главного» была третья ипостась, в семиотической терминологии — прагматическая, а по сути — ипостась самого творца, связующего своим творчеством форму с содержанием. Именно из этого глубинного центра берет свое начало революционный импульс.

Василий Розанов, в целом критически отнесшийся к социальному моменту русской революции, как-то заметил: «Революция имеет два измерения — длину и ширину: но не имеет третьего — глубины. И вот по этому качеству она никогда не будет иметь спелого, вкусного плода; никогда не «завершится» <...>»[24]. «Глубинная» перспектива революции — прерогатива людей духа, людей творчества, и в отличие от триумфаторов политического переворота, с самозабвенностью пожинающих его сладкие плоды, «революционеры духа» всегда заняты исследованием почв, открытием новых смысловых материков. История показывает, что такого рода поиски чреваты трагизмом. Цензурные и судебные репрессии 30-х годов возвели эту закономерность в ранг необходимости. Однако «вечная революционность» духовной культуры знает о трагизме и что-то более существенное. Настоящее творчество трагично изначально, еще до столкновения его с исторической реальностью. По слову Андрея Белого, «ко-

[23] *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997. С. 23.

[24] *Розанов В.В.* Опавшие листья: Избранные страницы. СПб., 2000. С. 30.

рень всех трагических столкновений есть воистину встреча моя с моим собственным "я"» («Революция и культура»). Вот момент непосредственного трагизма: обнаружение себя в себе, человека в человеке, внутреннего человека во внешнем образе. В этот миг зарождается исконное противоречие, изначальный трагизм двойственности, который и определяет духовную структуру художника, а соответственно, и первоструктуру всех его творений. Наиболее точно эта идея была сформулирована Андреем Белым в «Революции и культуре»: «Средь культурных законченных форм и искусство — культурная форма; тем не менее в недрах его совершается революционно-духовный процесс; противоречие в свое время осознано Ницше; и — принято нами. Примирение в трагедии творящей души — здесь процесс сотворения есть кованье меча, долженствующего нам разбить цепи рока, сотканные с прошлым: продукты, созданные нами и очертившие оплотневший магический круг; встреча с роком как с собственным двойником есть огромная сила трагедии; раздвоение в жизни искусств примиряется в осознании раздвоения "я" человека: его высшее "я" начинает борьбу с косным "я". От исхода борьбы изменяется все течение творчеств отставшей культуры; столкновения революции и культуры — диалог двух "я" человеческих в проявлениях общественной жизни».

Альманах «Скифы»

Разноликость русской культуры революционного периода (1910–1920-е гг.) вряд ли может быть подведена под один знаменатель. Такие определения, как «Серебряный век» или «духовный ренессанс», безусловно, очень емкие, все же описывают явление предикативно, как что-то известное, плюс некое новое качество: «Серебряный» — значит, отталкивающийся от «Золотого», «духовный ренессанс» — от, возможно, «духовного средневековья» или же от «ренессанса классического». В то время как чувствуется необходимость *с у щ н о с т н о г о* определения этого уникального периода в искусстве. Во многом такому требованию отвечает термин «Авангард», дающий феноменологическую характеристику новой эпохе, означающий сам дух новаторства, дух жизнетворчества на фоне глубокого кризиса культуры, сознания, жизни. «Авангард» — не только термин эстетики, поэтики, семиотики, это термин мигрирующий из науки в науку, сохраняющий при этом свою целостность[25].

Все материалы, представляемые в данном блоке книги, несомненно, подпадают под определение авангардных. Однако они им не исчерпываются. Каким бы ни был удачным научный термин «авангардизм», он так или иначе оказывается внешним, он прививается нами, как исследователями, довольно механическим образом. Поэтому перед нами встает вопрос: а можно ли выбрать что-то наподобие термина из мыслительного аппарата самих представленных авторов. Без сомнения, у каждого из них свои начала и свои приоритеты. Но в реальной жизни, в конкретной творческой деятельности не могли не образовываться какие-то объединяющие принципы, которые

[25] Заслуживает внимания также предложенный Вадимом Козовым термин «искусство катастрофы» (и, как вариант, — «искусство разрыва»), определяющий нить жизненно-поэтических исканий от С. Малларме и М. Цветаевой до А. Мишо и М. Бланшо. См. его книгу: Поэт в катастрофе. М.; Paris, 1994. Огромный интерес также представляет концепция французского искусствоведа Ф. Серса, согласно которой Авангард начала века следует именовать «радикальным авангардом» (или «первоначальным авангардом»). См.: *Серс Ф.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. М., 2004.

бы становились общими ценностями для всех и каждого. Такие принципы и могли бы стать терминологическим импульсом для нас, исследователей. В данном случае мы взяли в качестве такого концептуального «пучка» идею «Скифства», провозглашенную открыто в 1917 году группой сподвижников во главе с Андреем Белым, и развиваемую, сознательно или подспудно, в течение 1920-х гг. целым рядом писателей и художников. «Скифство» не было ни литературным течением, ни направлением в искусстве, ни даже культурным «кодом». Скорее, это был один из «внутренних сюжетов» творческой эволюции искусства первой трети XX века. Публикуемые тексты — попытка проследить перипетии этого неявного сюжета в его органическом развитии. Цель этих публикаций — показать живое движение мысли у самобытных, но идейно пересекающихся авторов; тончайшую переплетенность мотивов и тональностей в смежных опытах: у поэтов, художников, теоретиков. В нашу задачу входит показать не разнообразие, а *разноголосицу*. В том смысле, когда говорят о «разноголосице птиц в лесу» (к слову, зоологами признано, что нескладное на слух обывателя пение птиц на одном участке леса на самом деле является тонко гармонизированным концертом...).

* * *

Летом 1917 года в Петербурге вышел первый сборник-альманах «Скифы». Идейным вдохновителем и главным редактором издания выступил Разумник Васильевич Иванов, известный в ту пору литературный критик, публицист и философ. Именно он сплотил на первом этапе вокруг себя наиболее выдающихся деятелей искусства и мысли двух российских столиц с целью оповестить русский мир о новых веяниях в области литературного слова, эстетической теории и философствования. Заявленная в ряде материалов сборника, а в остальных — прозвучавшая между строк, идея о необходимости коренной переоценки многих незыблемых до того времени ценностей, начиная от на первый взгляд узкоспециальных филологических проблем и заканчивая вопросами жизни в самом обширном понимании, — эта новая соборная концепция стала манифестом так называемого «скифства».

Необходимо с порога оговориться, что «скифство» не было для участников этого альманаха наименованием для общих, беспрекословно разделяемых всеми и каждым, творческих установок. Не являлось оно также ни политической программой, ни, с другой стороны, неким эзотерически исповедываемым тайным учением, хотя у некоторых сподвижников «скифства» обращение и к идеологическим, и к мистическим сферам на индивидуальном уровне могло присутствовать. Имя «Скифы» стало обозначением некоторого живого сообщества, «тесного кружка родных по духу людей», в котором любые формальные связи просто не принимались во внимание, объединяющим же началом служила общая воля к преображению, преображению мира посредством духовного опыта и преображению себя во славу мировой души. Содержание данного сборника мыслилось авторами как «глубоко "непримиримое"», по-воинственному бескомпромиссное, «не по внешней форме своей, а по сущности, по духу, эту сущность проникающему».

Как говорилось во введении к альманаху, публикуемом нами ниже, «всеобщей задачей дня» для «скифов» стало искание «непримиренного и непримиримого духа» во всех кругах жизни и творчества: в искусстве, в науке, в религии, в политике. На каждую из страниц, будь то статья или поэтическое произведение, лег отблеск излучаемого мятущимся духом свечения, называемого «вечной революционностью». Призыв «духовных скифов» — а это был действительно «призывной клич», но отнюдь не руководство к действиям — состоял в том, чтобы при любом «внешнем» изменении

вещей (революции формальной), не переставал возгораться жар поиска глубинного. Вот почему смена режимов, переворот общественный, не были для «скифов» магистральным импульсом к размышлениям, в отличие от множества приспешников, их современников, которые с мещанским довольством приветствовали выгодные для них новые политические условия. На «скифской» повестке дня стояло нечто существенно более тревожное — перемены во внутреннем порядке мира, во вселенной человека.

Итак, сборник открывался вводной статьей двух главных редакторов — С.Д. Мстиславского и Р.В. Иванова-Разумника. В ней мы читаем о «Правде скифа» и вообще о скифском духе, духе народа, который всегда в бою, который всегда «готов на мятеж» и лук которого — его сущность, вечно вольная и дерзновенная. Скиф противопоставляется при этом не эллину, как это делалось со времен Геродота, а «радующемуся мещанину», рядящемуся «самозванно в эллинские одежды». Таким образом. новый человек, по мысли Иванова-Разумника, должен отрицать не прошлое — в лице эллинства — а *пошлое*, все «бескрылое и серое», преклоняющееся перед духом Соглашательства, т. е. именно то, что воплощено в образе «всесветного Мещанина». Этот вечный, «безустанный враг Скифа» губит искусство, низводя его до эстетства, порочит науку, превращая ее в сухую «схоластику», и до неприличия искажает суть революционности, заменяя ее на деле «мелким реформаторством». Миссия «скифа» такова, что в противоборстве с бесчинствующей буржуазностью мысли ему необходимо обладать абсолютно новым сочетанием качеств: священным безумием и, в то же время, светлым и ясным умом. А значит, должны прийти воистину новые люди творчества.

Собственно, направляя свой призыв в будущее, авторы манифеста «Скифов» уже ощущали приход таких новых людей. Среди приглашенных Ивановым-Разумником к участию были А. Белый и А.М. Ремизов, А.М. Авраамов и Л.И. Шестов, Ф.К. Сологуб и Н.А. Клюев, С.А. Есенин и К.С. Петров-Водкин (последний выступил как оформитель сборников). Чтобы продемонстрировать идейную панораму «Скифов», имеет смысл рассказать более подробно о содержании сборника, о его авторах.

Ведущим культуртрегером «скифского течения» и одновременно его самым глубоким творческим идеологом был писатель Андрей Белый. Вообще, будучи, по признанию многих, одним из самых трагичных персонажей русской культуры начала века, Белый сыграл роль особой важности для многих векторов авангардного опыта. Горизонт его влияний простирался от самых общих тенденций в русской мысли, таких как «религиозный ренессанс», среди представителей которого можно назвать П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, Ф. Степуна; до сугубо специальных достижений в науке и искусстве (статистическое стиховедение, с одной стороны, и новые техники стихосложения — с другой). Явную или неявную преемственность его художественного опыта демонстрировали кубофутуристы и обэриуты, акмеисты и имажинисты. Фигура Андрея Белого олицетворяла для большинства его современников предельное напряжение человеческого Духа (Марина Цветаева назвала его «Пленным духом») в отдельном творческом индивидууме.

Для Иванова-Разумника, вдумчивого общественного и литературного критика, Белый был, наряду с Блоком, «вершиной» русской литературы, бесстрашным покорителем ее идейных высот. Два огромных тома их взаимной переписки (Блок—Белый, Белый—Иванов-Разумник) служат ярким документом многолетнего общения близких по духу мыслителей. Именно из переписки мы узнаем о желании Иванова-Разумника выпустить «скифский» сборник. В письме от 5 октября 1916 г. он просит Белого выслать для опубликования в нем только что написанный роман «Котик Летаев». В результате дальнейших переговоров для первого альманаха «Скифы» Белым готовятся также цикл стихов «Из дневника», небольшая заметка «Песнь Солнценос-

ца», посвященная одноименному стихотворению Николая Клюева, и значительного объема трактат под названием «Жезл Аарона (О слове в поэзии)».

На первый взгляд, ничего специфически «скифского» во всех этих текстах мы не находим. Действительно, скифские мифологические мотивы в них отсутствуют, также ничего не говорится о революции, к которой, собственно, приурочен выход альманаха. Между тем данные тексты Андрея Белого, а именно — «Котик Летаев» и «Жезл Аарона», представляются нам самыми ценными из всех публикаций альманаха. Первый — совершенно особый по форме и тематическому содержанию роман, второй — научная поэма, могущая рассматриваться двояко — как научное исследование и как чисто художественное произведение. Здесь революционность обнаружима в глубинных пластах языка, на котором написаны эти тексты. Публикуя друг за другом первую часть романа и — целиком — не переиздававшийся повторно теоретический труд А. Белого, мы стремимся показать живое движение мысли писателя на примере двух его маргинальных произведений, а также переклички, вспыхивающие при сопоставлении этой *индивидуальной* динамики с параллельными опытами других авторов (см. ниже).

«Котик Летаев»: нужно ли показывать недра?

В сборниках «Скифы» был впервые полностью напечатан третий роман Андрея Белого «Котик Летаев», с подзаголовком «Первая часть романа "Моя жизнь"»[26]. Жанр этого произведения был определен самим автором как «симфоническая повесть». Действительно, необычная композиция текста, в соответствии с которой фигурные параметры расположения словесного материала (типографика) и музыкальность его формы задействовались наравне с привычными стилистическими средствами, плюс тотальная ритмизованность речи потребовали новой жанровой характеристики. Уход от традиционных шаблонов построения прозы, общая «сумбурность» изображения поставили читателей и исследователей перед вопросом создания новой оптики чтения. Однако за формальной новизной «Котика Летаева» стоял еще более смелый прорыв в содержательной области.

Повесть посвящена воссозданию мира детских переживаний, описанию эволюции детского сознания. Никому до Белого не приходило в голову сделать свои мимолетные детские впечатления темой поэтического творчества. Неудивительно, что самая распространенная реакция на этот художественный жест Белого среди его современников — оторопь и недоумение.

Внимание автора в «Котике Летаеве» сосредоточено на внутреннем мире героя, то есть самого Андрея Белого в его детском опыте, на формировании и становлении его самосознания. По замечанию К. Мочульского, в данном произведении «Белый находит свою тему: осознание загадочного "я", странного "бытия"» (*Мочульский К.В.* Андрей Белый // *Мочульский К.В.* А. Блок, А. Белый, В. Брюсов. М., 1997. С. 333.). Сам

---

[26] О «Котике Летаеве» А. Белого — следующая специальная литература: *Anshuetz C.* Recollection as metaphor in *Kotik Letaev* // Russian Literature. 1976. Vol. 4. № 4; *Janecek G.* The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's *Kotik Letaev* // Russian Literature. 1976. Vol. 4. № 4; *Силард Л.* Между Богом и грамматикой // Andrej Belyj: Pro et contra. Milano, 1986; *Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф.* Становление самосознающей души // Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997; *Юрьева З.* Творимый космос у Андрея Белого. СПб., 2000 (гл. VII); *Какинума Н.* «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002.

автор пишет в предисловии: «Мне тридцать пять лет; самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство. Прошлое протянуто в душу. На рубеже третьего года встаю пред собой... Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза и сломало все — до первой вспышки сознания... Смысл есть жизнь, моя жизнь. Передо мною первое сознание детства — и мы обнимаемся: "здравствуй, ты, странное!"» Важным в этой метафизике детства является то, что под психологией ребенка скрывается целая мифология, даже космогония. Слово, которым овладевает в своем взрослении ребенок, — стихийный элемент творческого познания. В «Котике Летаеве» претворилась концепция Андрея Белого о происхождении и о «внутреннем смысле» слова. Беспрецедентность идей, выраженных в повести, отмечалась Сергеем Есениным в его восторженной рецензии 1918 года под названием «Отчее слово»: «Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной <...> В «Котике Летаеве» — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей...»[27].

На данном этапе может возникнуть вопрос: а как все это связано с революцией? Как мы уже говорили, революция в искусстве не возникает на пустом месте. Духовная революция не есть чистое ниспровержение. Революция предполагает возврат к истокам, а значит, предполагает *эволюцию* в сознании художника. Преображение сознания, по Белому, происходит в результате потрясения, взрыва: «потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений; и — возвращается детство.

Только этот *возврат — по-иному*» («Котик Летаев»).

Этот «возврат в детство» — вариация на тему «извечного возврата» Ницше. «По-иному» же здесь означает — на новом витке.

Художественное открытие Андрея Белого состоит в том, что ему удалось в «Котике Летаеве» показать эволюцию мира как эволюцию сознания (в этом смысле произведение это не столько «антропософское», сколько «антропологическое»). А эволюцию сознания вывести из эволюции языка. Возможно, главным героем повести является язык. В самом деле, здесь описывается процесс овладения Котика языком. Смысловым центром повести является влияние его развивающихся языковых способностей на форму познания окружающей действительности. В слове Котик воссоздает для себя окружающее его извне и изнутри. Причем этот процесс носит спиралевидный характер. Познающее сознание маленького Котика поэтапно расширяет горизонт наблюдения за внешним миром, описывая разрастающуюся спираль. Начиная с точки возникновения самосознания, Котик все больше узнает круг или сферу своего обитания: детскую комнату, квартиру родителей, соседние квартиры, Москву, усадьбу Касьяново и т. д. Белый показывает, что стадия развития языка совпадает со стадией эволюции самосознания, а этапы становления самопознающего «я» тождественны этапам становления космоса. Последнее обстоятельство позволя-

[27] *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. V. М., 1980. С. 161. Язык Котика-ребенка, играющего метафорическими значениями слов, жонглирующего звуками и грамматическими формами, напоминает «заумный язык» в трактовке В. Хлебникова. Описывая ребенка, играющего в куклы, Хлебников говорит, что для детей куклы — настоящие «словесные игрушки»: «Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира <...> слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» («Наша основа»). У многих футуристов (исключая Хлебникова), впрочем, интерес к словесной эквилибристике зачастую превращался в «забавный прием». По этому поводу тот же Есенин высказался так: «Футуризм, пропищавший жалобно о "заумном языке", раздавлен под самый корень достижениями в "Котике Летаеве", и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста» (Указ. соч. С. 162).

ет В.М. Пискунову охарактеризовать «Котика Летаева» как «самую космологическую из книг Белого»[28].

«Котик Летаев» — грандиозная эпопея о становлении самосознающей души. Произведение это революционно по существу: мир, описанный в нем, устроен по каким-то особым, иным законам, отличающимся от традиционных представлений о мире. Мир предстает как бы вывернутым наизнанку. Все внутреннее его пространство оказывается на виду, предстает во всей своей изначальной бесформенности, хаотичности. Понятия личности, сознания, языка, считавшиеся доселе некими механическими абстракциями, философскими категориями, обнаруживают свою органическую, стихийную природу, организуются в живой связи с опытом (ощущениями, чувствами, действиями). Михаил Гершензон, откликнувшийся в печати на «Котика Летаева», подметил, что в отличие от скульптора, не нуждающегося в знаниях анатомии и показывающего нам лишь игру мускулов под кожей, Андрей Белый «удалил кожу, мышцы, он вскрыл страшные и безобразные недра — они лежат открытые пред нами и живые, в своей ужасной змеиной подвижности». «Есть что-то жуткое в этом зрелище, точно на глазах у нас извиваются, клубятся, растут тупые и могучие змеи, пухнут и опадают и кусают друг друга беззвучно. Эти змеи — в нас, они же преображаются в ангелов нашей мечты и поют нам райские песни поэзии, из них рождаются образы нашего строительного разума; но сами, сами они — как ужасны!».

Недра души, вскрываемые Белым, оказываются за пределами классического канона красоты. «Нужно ли показывать недра? — спрашивает Гершензон. — Мы до сих пор не умели и не хотели их видеть; если нашелся человек, который умеет, значит, это нужно, значит, пришел срок нам их видеть». Созрела очередная художественная задача, посеянная в европейской мысли еще Ницше и Бергсоном, разрешить которую взялся Андрей Белый. Гершензон констатирует: «Это дело теперь не только нужно, но им одним может быть спасена культура, ибо поистине пришел ее последний час». Необходима культурная революция: «раскрыть недра — впервые в истории человечества». В цитируемой заметке, которая так и называется — «Недра», М. Гершензон дает, пожалуй, самую справедливую оценку творчеству Белого:

«Повесть Андрея Белого «Котик Летаев» — необычайное явление не литературы только, но всего нашего самосознания. Быть может, впервые нашелся человек, задавшийся дерзкою мыслью подсмотреть и воспроизвести самую стихию человеческого духа. Потому что стихия эта в своем ядре есть некий вихрь, который чрез бесчисленные уплотнения и воплощения создает все телесные и духовные формы человеческой жизни; и если искусство никогда не довольствовалось изображением внешних проявлений духа, если оно во все века стремилось вскрывать глубины, — то в сердцевину, в огненный центр бытия, никто не пытался проникнуть, по крайней мере сознательно. Андрей Белый — первый художник, который поставил себе эту цель»[29].

Если говорить о мировом опыте, «Котик Летаев» стоит в одном почетном ряду с такими великими творениями, как «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Улисс» Дж. Джойса, «Патерсон» У.К. Уильямса, «Человек без свойств» Р. Музиля, «Тошнота» Ж.-П. Сартра. Каждое из этих произведений по-своему выполняет художественную миссию по вскрытию недр человеческого опыта. И в каждом — мы наблюдаем чудесное преображение художественного языка.

---

[28] *Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф.* Становление самосознающей души // *Белый А.* Собр. соч. М., 1997. С. 7.

[29] *Гершензон М.* Заметки о Пушкине. I. Недра // Биржевые ведомости, Утр. вып., 1916, № 16010, 30 дек. С. 7.

Пожалуй, последнее, о чем необходимо сказать относительно «Котика Летаева», касается мотива творения. Герой повести — маленький Котик Летаев — являет собой, помимо всего прочего, образ поэта, творца. Ребенок, ищущий слова для передачи своего опыта, — в сущности, художник, вечно находящийся в поиске нужного ему символа. Попытки овладения речью в младенческие годы могут служить прообразом любого творческого акта (вплоть до божественного). Как пишет по этому поводу Л. Силард, «образ ребенка, овладевающего именами, — это не только модель сознания поэта, <...> но и модель *творческой стадии любого креативного сознания*, способного к интуитивному, а не рационалистическому постижению мира»[30].

Итак, суммируя все сказанное, можно заключить, что «Котик Летаев» раскрывает идею творения сразу на трех уровнях. Первый — это «сотворение мира», второй — «сотворение сознания», третий — «сотворение самой повести». Все три уровня тесным образом сплетены друг с другом, поэтому сам текст повести может быть уподоблен эмбриону, или «шару, многоочитому и обращенному в себя».

Эмбрионика слова: «Жезл Аарона» Андрея Белого

Без сомнения, Белый совершил гениальный в истинном смысле слова эксперимент, создав произведение о философии языка, о «Слове, создавшем мир». Но если его повесть «Котик Летаев» известна достаточно широко (она несколько раз переиздавалась в России и за рубежом, была переведена на иностранные языки, подробно откомментирована исследователями), то другое сочинение этого же автора, посвященное проблеме Слова, — «Жезл Аарона» — не получило до сих пор достойной оценки ученых и простых читателей. Между тем это «странное» произведение, находящееся на границе жанров, являет собой плод редкостного вдохновения его автора и представляет исключительный интерес для понимания внутренних процессов в русской авангардной поэтике революционных лет.

Окончательному варианту текста, вошедшему в 1-й сборник «Скифы» и в таком виде публикуемому нами ниже (в новой орфографии), предшествовал конспект лекции под тем же названием, прочитанной Андреем Белым в Петербурге. Трактат «Жезл Аарона» должен был составить основу не вышедшей в свет 4-й части цикла Белого «На перевале», анонсировавшейся под заглавием «Кризис слова». В это время (1916–1918-е гг.) писатель активно работал над своей книгой «Кризис сознания», в которую планировал включить среди прочих свои статьи «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», небольшую заметку «Песнь солнценосца» из 2-го сборника «Скифы», а также статью «Революция и культура» (публикуется нами ниже) и «поэму о звуке» «Глоссолалия». Сама книга в конце концов не вышла, а почти все упомянутые ее части были изданы в виде брошюр.

В 1918–1920-х годах в Петербурге были напечатаны три статьи, написанные А. Белым под общим заглавием «На перевале». В первой, называвшейся «Кризис жизни» (П., 1918), писатель наметил тему, которую будет развивать в ближайшие годы, — тему всеобщего излома ценностей и необходимости «внутренней революции». Мировая война, пишет Белый, убила душу мира, забив фатальный клин в человеческое сознание. Следственно, чтобы воскресить целостное миросозерцание, нужно пересмотреть самые фундаментальные принципы жизни и творчества. «Мы переживаем кризис сознания и, стало быть, кризис мира», — заключает он. Этот кризис разраста-

[30] *Силард Л.* Между Богом и грамматикой // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 266.

ется не только горизонтально, в наблюдаемых социальных проявлениях, но затрагивает также и вертикаль, усугубляясь духовным гниением: в мысли, в искусстве, в языке. «Кризис жизни» вызывает цепную реакцию, порождая «Кризис мысли» и, далее, «Кризис культуры» (две соответствующие брошюры вышли в 1918 и 1920 гг.). Будучи художником слова, Андрей Белый не мог не увидеть за всеми этими «кризисами» еще одного, не такого очевидного, однако для мира искусства самого серьезного — «Кризиса слова». О последнем как раз и идет речь в статье «Жезл Аарона».

Первое, чем обращает на себя внимание этот текст А. Белого — его необычная форма. С жанровой точки зрения это одновременно и философский трактат, и филологическое исследование, в одно и то же время — поэма о слове и мифологическое повествование о нем. Особенность языка «Жезла Аарона» состоит в том, что, не будучи строго научным, логически-дедуктивным, он пытается описать мир фактов как бы «обходным путем», при этом «обход» совершается через глубоко скрытые истоки этих фактов, т. е. этот язык заглядывает немного глубже, чем на то способно научное изложение. Слова в тексте употребляются не в строго определенных смыслах (как это свойственно науке), смысл их постоянно колеблется, вибрирует. Но в этом-то колебании, в этой семантической, или ритмической, амплитуде и лежит установка автора. Текст разрастается не линейно, от одних посылок к другим, а скорее напоминает произрастание дерева, при котором все новые и новые ростки смысла пробиваются в самых неожиданных местах (не замечаемых подчас при первом чтении). Изложение материала ведется вертикально, как в поэтическом произведении. В принципе для Андрея Белого такие стилистические арабески характерны в большинстве его творений, и, возможно, здесь больше подошел бы его же собственный образ «темы в вариациях». И если главной темой здесь выступает Слово в поэзии (таков подзаголовок, данный им «Жезлу Аарона»), то расходящиеся от этого концептуального центра семантические круги (выход на проблемы «смысла», «ритма», «метафоры», «мифа») варьируют основной мотив на музыкальный манер.

Один из главных вопросов, поднимаемых в «Жезле Аарона» — преодолеваемы ли границы сознания? И какую роль в этом преодолении играет язык? В чисто художественной форме Белый уже ответил на этот вопрос — в «Котике Летаеве». Там обнаружилось, что граница сознания — это граница языка (ср. с известным изречением Л. Витгенштейна «Границы моего мира определяются границами моего языка»). И если «Котик...» являет нам повесть о языке в его филогенетическом становлении, то «Жезл Аарона» представляет собой трактат об эмбриональной фазе языка, фазе его творческой эволюции в сознании поэта.

По всей совокупности описанных признаков «Жезл Аарона» Андрея Белого очень напоминает «Разговор о Данте» О. Мандельштама. В ряду текстов такого неординарного плана можно упомянуть также «Штемпель: Москва» С. Кржижановского, «Гольфстрем» М. Гершензона, научно-поэтические вещи В. Хлебникова и К. Малевича. Из истории мировой культуры можно вспомнить Лукреция с его поэмой «О природе вещей» и Буало с «Искусством поэзии». Все эти тексты носят синтетический характер, на равных принадлежа и к научному, и к художественному дискурсам.

Поэт Вячеслав Иванов, отозвавшийся в печати на «Жезл Аарона», нашел данное произведение во многих местах «неудобо-вразумительным». Этот «недостаток» стиля статьи объясняется, с позиции Иванова, «незавершенностью процесса мысли, предлежащей нам в стадии своего роста, образования, постепенного высветления»[31]. Надо

[31] *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия, сб. 2. М., 1922. С. 50.

сказать, что это недостаток — только с точки зрения Вяч. Иванова, с нашей же точки зрения, в «незавершенности», процессуальности — сила этого текста, его, если угодно, лингвистическая энергетика. «Смешение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания», усматриваемое рецензентом в «Жезле...», представляет, по нашему убеждению, глубинное новаторство данной работы, впрочем, это относится и ко всему творческому методу Андрея Белого в целом. Нельзя не согласиться, впрочем, с другим высказыванием Вяч. Иванова насчет данного текста: «Автор доводит нас до грани, за которою начинается «герметизм» статьи, в собственном смысле мистической доктрины. Эти намеки понятны читателю лишь в меру *созвучности его внутреннего опыта с сокровенным мирочувствием автора*»[32] (курсив наш). Бесспорно, любой текст такого характера требует от читателя встречного участия, буквального «вживания» в смысл текста. При его восприятии происходит как бы камертонное, пробное настраивание читательского сознания. Этот текст взывает к доосмыслению, доработке со стороны читателя. Только при таких условиях его внешне сумеречный, герметичный смысл становится внутренне ясным, озаряющим.

В попытке реконструировать содержание «Жезла Аарона» попробуем, двигаясь по его смысловым водоразделам, вкратце наметить очертания его внутреннего сюжета.

Белый начинает свою речь с вынесения диагноза всей современной ему культуре слова: «наша речь потеряла свой смысл». Не смысл вообще — «свой смысл», ибо «индивидуально текущая мысль атрофирована» Слова, которыми пользуются люди, превратились в этикетки, в пустые знаки, утратившие свои исконные контуры, свою первоначальную конкретность. «Некогда, — здесь Белый отсылает ко временам, когда магия языка была тканью действительности, — все слова были значимыми», в каждом слове кипели образы, бурлила жизнь. Сейчас же мысль в том виде, в каком ее пытаются выразить логики и философы, попросту не поспевает за действительностью. Критика Белого направлена в первую очередь на современное ему философствование. Фиксируя лишь внешние, статические признаки изменений, философские термины упускают из виду глубинную, динамическую перспективу происходящих явлений. Современное мышление при помощи логических терминов — «суррогатно, раз течению слов не соответствует течение смысла». В своем якобы стремлении к ясности философская терминология обрастает искусственными, «химерическими» значениями: «это пляска теней, завлекающих в эфемерный свой мир, в неживую механику звуковых повторений, очень поздних и нарочито составленных; тело и слово здесь умерли; еле дышат одни окончания — "с т ь" или — "и з м", — окончания, намекающие на какие-то бледные иллюзии смысла». Такому «здравому смыслу» Андрей Белый противопоставляет смысл «ритмический», призванный выразить «ритм подлинно мысли». Новое, живое слово поэзии, должно, подобно жезлу Аарона, изойти цветами значений. Это будет слово, проросшее из живой души художника, «слово-жезл», а не слово-«палочные удары сентенций», каким оно предстает в современной философской терминологии.

Подобно Ницше, искавшему образы будущего в древних языческих мистериях, Белый вдохновляется «первичной, мифической свежестью живого, народного слова». Не случайно фигурой исключительной важности являлся для Белого А.А. Потебня, посвятивший немало своих изысканий именно роли фольклорного слова в

[32] *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. С. 51.

мифическом и поэтическом творчестве. В своем труде «Мысль и язык» Потебня отмечал: «Слово есть первообраз и зародыш позднейшей поэзии и науки», — имея в виду творческую, энергийную сущность языка. «Под терминологической отчетливостью слов, как под остывшей земною корой, слышится Потебне вулканическое безумие, и в нем — жизнь слова», — пишет Андрей Белый в очерке, посвященном Потебне и его философии языка. Посредующее звено между формальной «отчетливостью» и содержательным буйством смыслов видится Потебне во «внутренней форме слова». Как раз утратой этого внутреннего измерения слова и объясняет Андрей Белый кризис поэтического языка: «Смысл народного слова — внутри звука корня; некогда принимал этот смысл многообразие очертаний и жестов в многообразии внутренних своих изменений: в перебеге приставок и окончаний; в абстракции, возлежащей на слове, не явлен он: он —внутри». Идеи Потебни оказываются актуальными для поисков новой поэзии. Не удивительно, что А. Слонимский называет «Жезл Аарона» — «поэтической вариацией на теорию Потебни о слове»[33].

Как рождается живое слово в поэзии? Чтобы выяснить это, надо пережить первобытного человека, овладевающего речью при контакте с действительностью. Перед ним — две стихии: природа и дух, два мира: внешний и внутренний. «Внутреннее движенье души сочетается с пересозданной природой в пластичную форму: в звук слова». Звуки внешнего мира переживаются сначала телесно: «Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания» «<...> в приспособленьи гортани, в умении управлять языком струей воздуха и т. д., в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью: ее заговаривает». Уплотнение звуков речи осуществляется в корнях слов: «Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука...». Так возникает творческий образ действительности. Опознание мира в слове «есть впервые созданье действительности».

С первым словом рождается и первая метафора, ведь метафора — это не только соединение образов. Уже соединение множества звуков в единство являет нам прото-метафору. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших...». Момент рождения корня слова, первой метафоры совпадает к тому же с образованием мифа. Вот почему первоначальное слово не только метафорично, но и мифично: «любая метафора заключает потенцию мифа». Но любая метафора, равно как и любой миф, появившись на свет, не прекращает своего развития, наращивая все новые и новые значения вокруг корневого смысла. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших; и — миф суммы мифов, расцветших из суммы метафор; корень слова есть корень огромного, многоветвистого древа значений, покрытого неисчислимостью листьев — позднейших движений динамики мысли: соединение природы и духа осуществило себя в непрерывном деторождении; первый смысл (корневой) измеряем по образцу и подобию этой первой метафоры; противополагаем он и безличию духовной стихии, и мертвой природе; смысл — демон слова, соединяющий смыслы и звуки; у поэзии с философией — одна общая муза: премудрость, София».

Упоминание Андреем Белым в данном контексте символа Софии — не просто стилистическое украшение. София — христианский образ Лучезарного Духа — символизирует Свет Мысли, всепроницающий и всеозаряющий. Благодаря этому боже-

[33] *Слонимский А.* Скифы. Сборник 1-й // Вестник Европы. Пг. Сентябрь—декабрь 1917. С. 112.

ственному Свету мы ощущаем явления в целостном комплексе. София, объясняет Белый в другой своей статье, — «Слово, составленное из многообразия букв, где знак, буква, эмблема, система есть один только жест переливчатой жестикуляции ее цельного образа, где мозаика тысячевидных систем начинает играть живой целостностью...» (*Белый А.* О Софии-Премудрости // Новый журнал, 1993, кн. 190–191. С. 418.). Отсюда корень слова понимается не строго грамматически, как часть слова, а скорее органически — как корневище, как бьющий источник смыслов. Извивающийся, но тем не менее сохраняющий целостность и проносящий ее сквозь пространство и время, корень, или «внутренний образ», скрепляет собой любые антиномии, свойственные слову: содержание и форму, ритм и смысл, логическое и звуковое (дневное и ночное) значения, мир и мысль. Осиянный софийным светом, корень слова представляет собой многоликое единство.

Среди множества мифов, произрастающих из метафор, один выделяется Белым особо — это «миф о слове». В нем «схвачена символика т а й н ы х д е й с т в и й, текущих внутри корня слова». Это — слово о самом слове. Первосюжетом этого мифа является аркадский культ Гермеса, «владыки словес», видоизменяющегося затем до три-имянного Гермес—Логиос—Космос. Из герметичного культа вырастает целая философия Логоса. «Мудрость высокого герметизма продолжается ныне в суждениях о логическом Логосе». Как примирить две враждующие тенденции современной мысли: звуковой футуризм, с одной стороны, и «фетишизм научных понятий» — с другой? Можно ли, не отрицая их, найти какой-то третий путь словесного творчества? «Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть, в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть, смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона».

Новое слово родится из соединения философии и поэзии, из примирения понятийной логики и звукового эстетизма. «Логику следует углубить свою логику — от представления о ней, как единстве рассудка, к представленью о ней, что она — Имя Рек. Ценителю звуков слов следует углубить представленье о звуке до представленья о смысле словесной фонетики: звуковая фонетика в смысле загадана, как умение знать тайну звуков, слагающих храм Бога-Слова». Соображения Белого о духе, присутствующем в слове, оказываются чрезвычайно созвучными идеям имяславцев об Имени Божьем. Да и сам Белый говорит об особом Духе Имени: «Смысл фонетики в имяславстве; имяславство выражает нам опыт, неизреченный доселе: умение слагать Имя Рек; центр души, безымянный доселе, есть знание духовного слова: безымянное нашей души есть Дух Имени». Новая поэзия должна стать духовным творчеством, созидаемым под знамение индивидуального Имени: «... мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладинах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию».

Отвечая на критику в адрес своей поэмы «Глоссолалия», Андрей Белый как-то сделал очень значимую оговорку: «Критиковать меня научно совершенно бессмысленно». Данная фраза вполне справедлива и для «Жезла Аарона»: перед нами текст,

противящийся всякому научному анализу. Но, с другой стороны, может показаться, что в нем отсутствуют и чисто художественные признаки. Однако оба эти обстоятельства имеют силу, лишь только если рассматривать это произведение в традиционной оптике. По сути же, мы имеем дело с некоторым промежуточным жанром творчества. Можно было бы назвать его: «точная фантазия мысли». Действительно, изложение материала автором ведется не по законам логического развертывания (как это имеет место в классическом научном сочинении, когда одна логическая посылка следует за другой), а как бы по спирали. Каждое новое суждение «накручивается» на веретено главной идеи-символа («рождение поэтического слова»). Читатель, в свою очередь, должен соткать из всех тонких нитей смысла единое полотно (вспомним ранний призыв А. Белого: «Язык, запрядай тайной слов!»). Так, мотивы смысла, звука слов, корня слов, метафоры, мифа накладываются на символические образы Аарона, Софии, Гермеса, Логоса, чтобы составить более полную картину действия слова.

Еще один источник словесности — музыка. «Поэзия будущего — новорожденное слово из музыки». На фоне глубокой тишины прорезается первый звук: «долетает как музыка он, изобразимый во внутреннем жесте». Музыка здесь — негласно звучащая, только предваряющая то, что вскоре станет словом. Это тот внутренний поэтический образ, тот «звучащий слепок формы», о котором говорит также Мандельштам: «Ни одного слова еще нет,-а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» («Природа слова»). В изначальной глубине явленного слова всегда есть тайное слово: «Слово-собственно — внутренно. Его смысл по отношению к дневным смыслам есть музыка; она кажется нам вулканическим пламенем, бьющим под коростом формы». В таком слове следует искать внутренний облик творца, его скрытую жестикуляцию: «...постигается мимика облика в прорастании внутренних жестов, и поющая музыка в нас суть они; материальное выражение музыки — пульсы влитого ритма в ткани формы: в мускулатуре метрических форм, в выдыхании гласных, в скелете согласного звука!»

Художник, поэт выступает посредником между двумя полюсами — звуковым ощущением (текучей значимостью) и сознанием (знаками как таковыми). Поль Валери выразил эту истину с необычайной проникновенностью: «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...> Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка»[34]. В связи с этим возникает чисто семиотическая проблема. Мир поэта находится между небом и землей, в сфере, связующей два крайних полюса, — между языком, рассматриваемым как чистая и безмолвная мелодия, и языком, рассматриваемым как система внешних знаков. Образуется особого рода напряжение между звуком слова и смыслом. Встает задача изучения системы поэтической речи, звуковой организации художественного языка: «Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее — свои знаки; и знаки ее не прочитаны; в предприимчивой гибкости отыскания соответствий меж звуком и мыслью — умение чтения н о в о г о с л о в а в изношенном слове; наш младенец еще не рожден; но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности; наше новое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Мая, рождают младенца — Гермеса». Все существующие теории слова — в философии, филологии, словесности — пропускали, по мнению Андрея Белого, самое главное. В них отсутствует «теория: с о б с т в е н н о с л о в а».

В «задание новой словесности», по Белому, входит, во-первых, выяснение такого, вроде бы специального вопроса, как содержание и форма слова. Новое слово

[34] Цит. по изд.: *Козовой В.* Тайная ось: Избранная проза. М., 2003. С. 278.

поэзии должно быть единством содержания и формы. Единство это, однако, должно быть осознано на иных основаниях, нежели это принято в современной поэзии и науке о ней — поэтике. Содержание и форму «следует переплавить нам... чтоб в иной, третьей плоскости вскрылось подлинное соизмеренье». Эта плоскость именуется Белым областью «третьего смысла». В этой области Слово-плоть становится духовным словом. «Сферы "содержание", "форма" — непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их в третьей сфере, где они — одно в духе; соединение — в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формою в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия; и его проекции — в материальной "глоссолалии", в фонетике; и его проекции — в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле».

Где локализован этот «третий смысл»? В поэзии, пишет Андрей Белый, он выявляем лишь при органическом подходе к существу стихотворения. «Стихотворение есть организм», в котором звуковой материал — «соединительно-тканная система», переливы гласных, градации гласных образуют «систему желез», «ассонансы и особые гармонии в сочетании гласных (регрессии и прогрессии) образуют дыхание», а аллитерации — костную систему поэзии. Поэтический организм — то место, где нам дан «третий смысл», в нем — решение вопроса о том, аккомпанирует ли жизнь звуков формы содержанию переживаний и мысли; если да, — то смысл звуко-мысли, смысл т р е т и й, конкретно-разумный, доказан: и нам остается ему найти " и м я р е к "». У каждой творческой индивидуальности это имя уникально, оно «прорастает» сквозь тончайшие жилы художественного материала. Стих поэта — сложное целое, могущее быть описанным в терминах биологии. Тогда поэтика становится «теорией поэтической жизни». «Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — "мускулы"; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии; и подобно тому, как тончайшие капилляры пронизывают, оплетают, вплетаются в органы, проницая их существо, так и ритм (глубочайше невскрытое для сознанья начало поэзии, ее "с о н б е з г р е з ") органически связан с суммою тканей формы; единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце, противоположное началу абстракции, голове; если бы между безднами верхней и нижней поэзии, не сказуемой в поэзии мыслью и не сказуемым, безобразным ритмом, отдаленными друг от друга огромною толщею промежуточных переплетенных пластов из метафор, аллитераций, ассонансов и метров, — если бы между этими безднами было бы обнаружено соответствие жестов, то вопрос о смысле поэзии перенесли бы мы прямо к вопросу о том, как нам вскрыть т р е т и й с м ы с л, пересекающий две половинки поэзии (ее мысль, ее ритм, ее мозг, ее кровь), — потому что присутствие этого третьего смысла поэзии было бы вполне установлено и было бы установлено этим, что в данности поэтической жизни нет слова к смыслу, что этот смысл в нас живет, лишь, как внутренне произносимая завязь слов, могущая в нас прорасти явным цветом, как жезл Аарона». Художественное произведение представляет собой органическую структуру, а то, что вскрывает здесь Андрей Белый есть эмбрионика слова (ср. с тезисом В. Вейдле: «Существует явно выраженное структурное сходство между художественными произведениями, с одной стороны, и живыми организмами — с другой»).

Говоря о том, что «единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце», и называя ритм «глубочайше невскрытым для сознанья началом поэзии», Андрей Бе-

лый взывает здесь к одной из самых своих заветных «тем-тайн». Тема «ритма» являлась для него на протяжении всей творческой жизни «мучающим лейтмотивом», ей посвящено множество текстов писателя, от сугубо специальной трактовки ритма сквозь призму стиховедения («Опыт изучения четырехстопного ямба») до понимания ритма как жизненного ядра личности («О ритмическом жесте»). В контексте «Жезла Аарона» ритм — «глубиннейший слой», он — «нижнее небо поэзии», «центр земли звуков». В поэтическом организме он — «темная кровь, горячащая организм». В то же время ритм — самый близкий к индивидуальности слой, именно он прорисовывает своеобразие поэта. Разбирая стихотворение Тютчева, Белый подводит итог: «Линия ритма красноречиво кричит, что ее темный смысл — повествует о том же, о чем повествует дневное сознание Тютчева». Это значит: ритмические модуляции (отступления от метра, звуковые комплексы) аккомпанируют в стихотворении его «дневному смыслу», т. е. содержанию. Совпадение образности, инструментовки и ритма с логическим смыслом явственно показывает, что «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом». Как же вскрыть его?

Постулировав далеко не явную связь между смыслом и звуком, Андрей Белый подчеркивает, что «смыслы и звуки даны в поэтическом организме условием цельности, что не будь ее, цельности, никогда бы мы не встретились с совпадением жеста смыслов и звуков». Чтобы еще более наглядно представить свою мысль о спаянности содержания с формой, Белый использует символ древа. Форма и содержание суть «два расщепа единого древа», которые пересекаются в нас самих, только в нас, как живых людях. Первейшая истина слова состоит в том, что «содержание и форма — едины в исконном, где они — формо-содержания, звуко-мысли». Это первоединство напоминает «единство многоветвистого дуба». Это нераздельное единство противоположностей — звука и мысли, внешнего и внутреннего. Они соединены не механически, не искусственно и не случайно. Творимое слово возникает по внутренней необходимости творца. Как пишет Белый, художественное слово обладает «растущей целостностью». Оно многоветвисто в своем разрастании и динамично в своей вертикальной эволюции, и этим сходно с деревом. Слово — цельное дерево. «Собственно содержанье и форма — не кора с древесиною, а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище; для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представленья о звуке, чтобы открыть под хрустящею древесиною звука — звук, спаянный с почвою»[35].

[35] Подобное данному описание древа мы находим у Поля Клоделя: «Сосна возвышается, прилагая усилия, — и между тем как она цепляется за землю коллективной хваткой своих корней, ее сложно устроенные и расходящиеся ветви, постепенно смягчающиеся вплоть до хрупкой и чувствительной ткани листьев, посредством которых она ищет точку опоры в самом воздухе и свете, образуют не только ее "жест", но и ее основное действие, и условие ее разрастания». Хотя Клодель описывает здесь дерево само по себе, нельзя не заметить его структурное сходство со «словесным древом» в изображении Андрея Белого. Интересные рассуждения о дереве как динамическом образе содержит книга французского исследователя Г. Башляра «Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения» (Пер. с фр. М., 1999), в особенности глава 10-я «Воздушное дерево», из которой нами взят приведенный выше пример в переводе Б.М. Скуратова.

Суть древа — в соках живительной влаги внутри ствола, но так же и суть слова — в нас самих, произносящих его. «Слово здесь, как и там — духовная жизнь: внутри нас». В творении течет жизнь самого творца. «Слово есть древо жизни: мы же сами суть Слово; и в корнях, и в ветвях прободает оно нашу самость в огромность космической жизни; испарение листьев сгущает нам облако; пролитою из облака влагою корни питаются. В этом дальнем, объемлющем слове нет мысли, нет плоти, нет нас в нашем жизненно-прорастающем смысле: мы встречаем себя, вознесенными в Жизнь». Конечная цель словотворчества — в жизнетворчестве. Андрей Белый завершает свой трактат словами: «Весь наш экскурс читателю должен явить круг немногих намеков: существующие совпаденья; совпадение в малых точках словесного смысла и звука есть знак нам о том, что путь снова — далек; и постигается он не во внешне-словесной культуре, а — во внутреннем прославлении Лика и Имени Слова; без инспирации, без интуиции перед нами лежащее слово воистину не восстанет из мертвых: не процветет жезл словесный». Итак, путь снова далек, но теперь известно его направление: это — внутренний путь.

Делая гигантский круг с заходом в самые разные, порой строго специальные, проблемы словесности, мысль Андрея Белого возвращается здесь к началу начал — к жизненному опыту. И в подчас сложных арабесках философствования мы снова слышим призывы к преобразованию духа, снова прочитываем констатацию кризиса: слова, культуры, сознания, жизни.

Скифство: стихия творчества

«Жезл Аарона» — вещь «скифская» по существу, так же как и другие тексты скифского альманаха. Это и поэзия самого Андрея Белого, а также С. Есенина, Н. Клюева, П. Орешина, это философская статья Льва Шестова «Музыка и призраки», искусствоведческая статья Арсения Авраамова «В дебрях эстетики (Эрудиция или интуиция)» (публикуется ниже), это политические манифесты Иванова-Разумника, это, наконец, довольно провокационная «Песнь о погибели русской земли» Алексея Ремизова.

«Скифство» заявлено на страницах одноименного сборника не как тема и даже не как парадигма, а как общая стихия творчества. Однако чем было вызвано все-таки обращение к мифическим скифам[36] на вербальном уровне?

Для ответа на это вопрос следует обратиться к краткой генеалогии скифства в русской авангардной культуре.

Мотив азиатских скифов в первую очередь связан с именем Александра Блока. Его прославленное стихотворение «Скифы», было написано в два дня — 29 и 30 января 1918 года, на волне творческого подъема, который начался у Блока в это время, в момент написания поэмы «Двенадцать» и статьи «Интеллигенция и революция».

Заглавие стихотворения тесно связано, с одной стороны, генетически — с его ранними статьями «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура», и, с другой сто-

[36] *Скифы* — древние племена в районе Северного Причерноморья (7-й в. до н.э. — III в. н.э.). В конце XIX — начале XX в. велись оживленные споры в области изучения скифской проблемы. Д.И. Иловайский («Разыскания о начале Руси», 1882) считал скифов предками славян. Одним из видных скифологов был А.С. Лаппо-Данилевский, на семинаре у которого занимался Иванов-Разумник. Он делил скифов на западных и восточных, считая, что группа западных скифов могла быть славянского происхождения («Скифские древности», 1887). Интерес к «скифскому вопросу» сохраняется и в наши дни: можно упомянуть здесь ежегодно проводимый в культурном центре «Дом» музыкальный фестиваль «Узкий взгляд скифа», а также известное мероприятие под названием SKIF — фестиваль Сергея Курехина в С.-Петербурге.

роны, уже на более внутреннем уровне — со «скифским» альманахом. Как и в «предисловии» Иванова-Разумника, в «Скифах» Блока звучит призыв к возрождению, к очищению России. «Старый мир», т. е. мир традиционный, «культурный» должен «опомниться» в последний раз. Наступает момент, когда «в последний раз» «варварская лира» поэта созывает всех на «светлый братский пир». Здесь довольно бойко и громко прозвучали идеи Вл. Соловьева о варваризме и панмонголизме.

Раскосый взгляд скифа, его «азиатская рожа» хотя и говорит о его воинственности, но в первую очередь подразумевает внутреннее горение, которое «и жжет, и губит». Страсть скифа, в трактовке Блока, не успокаивается в чем-то одном, отдельном, она — испепеляющая и вечно ищущая:

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Это стихотворение А. Блока было с восторгом воспринято сочувствующими ему современниками. Его в своей переписке высоко оценивал А. Белый. Политическое его значение отметил Иванов-Разумник, назвавший «Скифы» «поэтическим манифестом русского поэта, направленным на Запад, в лицо Европы». Скифы становились символом здорового варварства, носителями мятежного максимализма, жажды жизни, в противовес больной, склеротической Европе.

Как указывает Е. Бобринская, «увлечение скифским сюжетом преломлялось на свой манер в разных художественных объединениях, сохраняя, однако, неизменными определенные свои характеристики». По ряду устойчивых мотивов, сопутствующих скифскому мифу, можно определить «сквозные тенденции в культуре того времени и неожиданные пересечения между, казалось бы, враждующими и противоположно ориентированными художественными течениями»[37]. Одной из таких тенденций явилась революционно-мистическая идеология «скифства».

Главный идеолог скифства как целостного культурного течения Иванов-Разумник[38] его революционную генеалогию возводил к высказыванию Герцена в одной из глав его книги «Былое и думы»: «Я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир, и думаю, что наше призвание — возвещать ему близкую кончину». Фигура скифа — бескомпромиссного варвара, несущего очистительную бурю в обветшавший старый мир, — стала для Герцена, равно как и для Блока, для Иванова-Разумника и для их соратников, символическим воплощением революционных тенденций времени.

Иванов-Разумник писал о наступлении эпохи «глобального» слома ценностей, предчувствовал пришествие чего-то нового, неведомого: «<...> что-то новое, неведомое поднималось на развалинах старого. <...> Так будет и в величайшей всемирной революции будущего <...> крушение старого мира близко <...> надо создавать новое содержание для новых форм»[39]. Примечательна последняя формулировка: если сре-

---

[37] *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 45.

[38] Контуры «скифства» — как революционного течения — были намечены Ивановым-Разумником еще в 1912 году в статье «Человек и культура», опубликованной в журнале «Заветы». Позже им предполагалась к изданию книга под общим названием «Скифское», однако в таком виде этому изданию не суждено было выйти в свет.

[39] *Иванов-Разумник Р.В.* А.И. Герцен. 1870–1920. Пг., 1920. С. 79.

ди крайне левого Авангарда звучали призывы типа «нам нужны новые формы, а содержание само подтянется», то автор книги о Герцене оказывается мудрее и глубже: новые формы — не самоцель, а лишь этап движения к новому миру, к новому содержанию. Более того, нужна переоценка «внутренних» ценностей человека, переоценка их самим человеком. Иванов-Разумник подчеркивал: философские поиски «скифства» одушевлены идеей создания «новой веры и нового знания»[40].

«Номадизм, не только как историческая форма быта скифских племен, но и как особое состояние духа, устремленного к неизвестному, пребывающего в вечном движении и странствии, был постоянным компонентом скифской темы»[41]. В таком виде скифский сюжет занимал воображение разных поэтов начала века:

Мы — те, о ком шептали в старину,
С невольной дрожью, эллинские мифы:
Народ, взлюбивший буйство и войну,
Сыны Геракла и Эхидны, — скифы...
Мы ужасали дикой волей мир,
Горя зловеще, там и здесь, зарницей...
(*В. Брюсов*)

Стены Вольности и Прав
Диким скифам не по нраву.
Guillotin учил вас праву...
Хаос — волен! Хаос — прав!
Нам, нестройным, — своеволье!
Нам — кочевье! Нам — простор!
Нам — безмежье! Нам — раздолье!
Грани — вам, и граней спор.
(*Вяч. Иванов*)

Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!
(*А. Блок*)

И в межи роя узких стрел —
Пустили их стрелки —
Бросают стаи конских тел
Нагие ездоки.

И месть для них — узда,
Желание — подпруга.
Быстра ли, медленна езда,
Бежит в траве подруга.

В их взорах голубое
Смеется вечно ведро.

[40] *Иванов-Разумник Р.В.* Россия и Инония. Берлин, 1922. С. 8.
[41] *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 49.

Товарищи разбоя,
Хребет сдавили бедра.

В ненастье любят гуню,
Земля сырая — обувь.
Бежит вблизи бегунья,
Смеются тихо оба.

Его плечо высоко,
Ее нога упруга,
Им не страшна осока,
Их не остановит куга.
(*В. Хлебников*)

Как видно, основные параметры скифского мифа — воинственный и жертвенный дух, духовный максимализм, порой доходящий до экстремизма; стихия, смывающая все культурные ограничения во имя нового творческого очищения.

Радикальный антизападный, антибуржуазный тон «скифства», выраженный в остром «духовном максимализме» сближал «Скифов» с футуристами-будетлянами, особенно с группой «Гилея». Некоторые исследователи даже называют футуристов зачинателями «скифской парадигмы» в русской культуре[42]. Само название «Гилея» собственно обозначает древнюю землю исторических скифов. Именно эта историческая область на территории Украины была родиной художников Давида и Владимира Бурлюков. В своем живописном творчестве — рисунках, графике, костюмах — они не раз обращались к скифской тематике, делая всадников, воинов и стрельцов героями своих скифских сюжетов.

В музыке соответствующая образность воплотилась в «Скифской сюите» Прокофьева, стихийное звуковое новаторство которой отмечали многие современные критики.

«Полутораглазый стрелец» — так назвал свою книгу воспоминаний Бенедикт Лившиц — стал символической эмблемой для всего русского Авангарда. В частности, он писал: «<...> мне <...> рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, дилювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад, — полутораглазый стрелец!»[43].

Сопричастность природным ритмам составляла для футуристов одно из принципиальных отличий «восточного», «азиатского» творческого метода, не доступного опыту Европы. В манифесте «Мы и Запад» Лившиц писал: «Вряд ли кто-нибудь в России сознает себя больше азиатом, чем люди искусства: для них — "Россия" — органическая часть Востока, и они это чувствуют всем своим существом. Ах, не во внешних обнаружениях черпаем мы доказательства нашей принадлежности Востоку <...> Несравненно глубже — наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувствование его, наша прирожденная способность перевоплощения, устраня-

---

[42] Например, см.: *Dobringer E.* Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. Muenchen, 1991, p. 204; *Гильднер А.* Иванов-Разумник и «скифский» мотив в русской культуре // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1996. С. 124.

[43] *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991. С.80.

ющая все посредующие звенья между материалом и творцом, — словом, все то, что так верно и остро подмечают у нас европейцы и что им от века запрещено»[44]. Через Восток, отмечает Лившиц, русское искусство получает выход в еще более сокровенное пространство — космическое: «Да, мы чувствуем материал даже в том его состоянии, где его еще нарекают мировым веществом, и поэтому мы — единственные — можем строить и строим наше искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего "сегодня", сквозь временные воплощения нашего "я" мы идем к истокам всякого искусства — к космосу»[45].

Велимир Хлебников также внес лепту в разработку скифского сюжета. Скифские мотивы встречаются во многих его произведениях, как правило, сопрягаясь со свойственными ему историософскими теориями. На этой платформе скифство проступает у Хлебникова как «осевая» мессианская сила в человеческой истории. Так, в своей вещи «Спор о первенстве», увязывая скифскую и северную тему, он замечает: «Отыскивая земное в земном, можно сказать: ум от звезд, сердце от солнца. Но Ислам возник в знойном поясе, вблизи от солнца как вера Солнца. Месть и страсть. Вера ума не должна ли родиться вдали от солнца, у льдов севера? Табити и холодный рассудок. Скифы. Ось»[46]. Н.Л. Степанов, отмечая связь «скифских» писателей с исканиями Хлебникова, указывал на взаимно разделяемую ими идею о единстве славянских и азиатских народов[47]. Пронзительным «скифским» ветром дует и от таких сочинений Будетлянина, как стиховторение «Скифское» и мистерия «Скуфья скифа». Когда в последнем из них он провозглашает: «Пора научить извлекать вторичные корни из себя и из отрицательных людей. Пусть несколько искр упадет в умы современников. А очаровательные искусства дробей, постигаемые внутренним опытом...», — и ему по-своему вторит в «Кризисе мысли» Андрей Белый: «Есть *внутренний путь* мысли в нас; и с него начинается *путь*!» — это и есть по-разному оттеняемое, но в корне единое духовное скифство, или иначе — дух скифства[48].

Скифский сюжет в лагере «левого» Авангарда непосредственно возникает в революционные годы в манифесте, где помимо собственной скифской мифологии футуристов угадываются отзвуки новой революционной идеологии «скифства»[49]. Манифест был опубликован в 1918 году в сборнике «Без муз». Под ним, помимо хлебниковской, стояли подписи еще шести персоналий: Ф. Богородского, Предтеченского, Арс. Митрофанова, Б. Гусмана, Ульянова, С. Спасского. Ввиду его невеликого размера, приведем его текст полностью: «Мы, председатели Земного Шара, приятели Рока, друзья Песни и пр., и пр., 1-го июня 1918 года признали за благо воплотить ныне мысль, которою до сего времени болели сердца многих: основать Скит работников Песни, Кисти, Резца. Схороненный под широкими лапами сосен, на берегу пустынных озер, он соберет в своих бревенчатых стенах босых пророков, ветром и пылью разносимых сейчас по сырому лицу Московии. Седой насильник Скиф удаляется в Скит, чтобы там в одиночестве прочесть волю древних звезд.

Это будет монастырь — или заштатный, или выстроенный нами — смотря по тому, найдет ли сочувствие Пьерро, надевающий теперь на измученную голову покаянную скуфью и кожаный ремень на усталые чресла. Руководимые в своих делах

---

[44] *Лившиц Б.* Мы и запад // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 256–257.

[45] Там же. С. 257.

[46] *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 646.

[47] *Степанов Н.Л.* Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975. С. 110—111.

[48] См. и ср. в данном издании статью В.П. Григорьева, посвященную Хлебникову.

[49] *Бобринская Е.* Русский авангард: итоги и метаморфозы. С. 61.

седым Начальником Молитвы, мы, может быть, из песни вьюги и звона ручьев построим древнее отношение Скифской страны к Скифскому богу.

Мы зовем всех верноподданных нашей мысли явиться с помощью к празднику ее осуществления».

Видно, что в сравнении с вышеописанным нами воспеванием стихийности и вольности, здесь акцентируется некий новый мотив в скифской теме. Возникает образ «скифского посвященного», созерцающего в одиночестве глубины своего духа. Однако в своем одиночестве он не одинок. Вокруг — множество родственных душ, сочувствующих искателей. Минуя границы искусств, можно, предлагают авторы воззвания, создать коммуну-монастырь, где поэты, художники, музыканты могли бы предаваться совместному творческому бдению, где каждый творческий индивидуум мог бы сообщаться друг с другом и тем самым делать общее дело. Со всей определенностью здесь звучит мистический подтекст создания новой Скифии, новой России. Показательно, что рабочее название данного текста было — «Манифест Скифов». Близость идей Хлебникова движению «Скифов» не кажется такой уж призрачной...

Призыв «председателей Земного Шара» ко всем «верноподданным нашей мысли явиться с помощью к празднику ее осуществления» может показаться утопичной затеей. Действительно, обстоятельства исторические норовили то и дело воспрепятствовать подобным союзам, предпочитая им союзы военного и политического толка. Но по крайней мере об одной такой попытке создать «скит» работников всяческих искусств и наук нам известно. Это — «Вольфила», петроградское объединение 20-х годов, которое словно бы услышало призыв Хлебникова и предприняло серьезную попытку его реализации. О нем и пойдет речь дальше.

«Академия исканий»: новые формы жизни

Деятельность «скифов» не прекратилась после выхода второго альманаха «Скифы». Третий предполагаемый сборник должен был открыться двумя революционными произведениями А. Блока — поэмой «Двенадцать» и стихотворением «Скифы». Однако с весны 1918 года все силы «скифских» авторов были перенесены в журнал «Наш путь» и в литературный отдел газеты «Знамя труда», где и были опубликованы упомянутые творения Блока. Активное участие в данных левоэсеровских изданиях обеспечило «скифам» новую платформу для реализации своих творческих замыслов.

Отсюда же ведет свою родословную и петроградская Вольфила, ставшая детищем «скифства».

Первоначально именуемая «Вольной философской академией», Вольфила вскоре стала называться «ассоциацией», а неофициально была известна как «Скифская Академия» или «Академия исканий». Это творческое объединение, привлекшее к себе самые передовые умы послереволюционных лет, пропустившее через себя сотни мыслящих людей, функционировало в Петрограде в течение пяти лет. «Вольфила» оказалась, по сути, последним свободным и открытым сообществом в советской культурной жизни первых лет после Октябрьской революции. Уже спустя несколько лет такой «великий эксперимент» человеческого сотворчества состояться в СССР не мог бы. Тем ценнее для нас этот уникальный опыт объединения самых разных научных и художественных сил на общей «искательной волне».

В «Объяснительной записке к проекту положения о "Вольной философской академии"», появившейся в печати в ноябре 1918 г. за подписью А.А. Блока, Иванова-Разумника, А.З. Штейнберга и К. Эрберга, говорилось: «Русская революция откры-

вает перед Россией и перед всем миром новые широкие и всеобъемлющие перспективы культурного творчества. Впервые из идеи Единого Человечества делаются практические выводы. Мечта о соборном строительстве единого здания мировой культуры может наконец осуществиться в действительности и должна принять характер конкретной организационной попытки. Этому делу хочет посвятить себя Вольная философская академия. Она связывает со словом "Академия" память о первых источниках европейской культуры, когда науки, искусства и общественность еще были связаны цельностью и законченностью античного миросозерцания <...>»[50]. От многих попыток культурного строительства на основах новой, социалистической идеологии в 20-х гг., учреждение Вольфилы отличалось глубокой продуманностью своих устремлений и общим, искренне разделяемым всеми ее членами пафосом духовного поиска, вне каких-либо внешних границ или предустановленных правил. «Внутренняя революция», духовный опыт как основа индивидуально-всеобщего творчества — стали манифестом Академии.

На организационных собраниях «скифов» по созданию будущей Академии обсуждались проекты отдельных кафедр, курсов, докладов. Так, среди тем, планировавшихся к разработке, были обозначены: основные вопросы философии, философия культуры, религия и социализм, философия творчества, революция и педагогика, психология искусства, живопись будущего, литература и революция, театр будущего, история религий, история литературы и др. Как показала почти пятилетняя деятельность Вольфилы, ни одна из этих тем не осталась не учтенной. Более того, на заседаниях, в докладах и чтениях, были намечены новые интересные темы, находившиеся на грани наук, открывавшие новые перспективы научного и художественного поиска.

А. Белый, утвержденный на посту председателя Совета Академии, обсуждая вопрос о ее внутреннем единстве, подчеркивал, что «вся жизнь Академии во всех ее направлениях должна подвергнуться космизации; так среди текучего состава слушателей постепенно образуется ядро родных ей по духу и творчески участвующих в ее работах людей»[51]. Самому Белому, всегда искавшему конкретного единства философии и жизни, Вольфила виделась вполне достижимым идеалом его устремлений. Он мечтал, чтобы «Ассоциация превратилась в коммуну людей, вынашивающих жизненную культуру, соединенных друг с другом в праксисе жизни» (см. публикуемый текст). Еще в годы своей символистской молодости, когда Белый выдвигал свой лозунг теургии ("Се творю все новое"), он тем самым, по собственному позднейшему признанию, «искал выражения в 1904 — 1905 годах в построении коммуны символистов-социалистов, но не социалистов-государственников; социализация внутренне творимых ценностей — из свободы и из сознания, что *третье*, превышающее двух, четвертое — трех (шестое, седьмое, восьмое, девятое и десятое, сложенные в пентаграмму и превышающие пять членов), и есть новая творимая действительность; преображение общества — в создании ячеек-коммун, объединенных культурой внутренней жизни <...>»[52]. Однако тогда он «поставил крест» на всяких общественных кружках, выливавшихся в итоге в некий декадентский хаос. Теперь же, своей работой в Вольфиле он стремился утвердить новое сообщество, новую соборность людей на почве «культуры мысли» и «новых форм жизни». Строящийся «органический ком-

[50] Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. Пг., 1918. Ноябрь. Вып. 1. С. 12.

[51] *Иванова Е.В.* Вольная философская ассоциация: Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 27.

[52] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 441.

мунизм» был призван стать подлинной духовной идеологией, основанной на единой, живой и саморазвивающейся культуре.

В своем заключительном слове на 26-м заседании Вольфилы, отвечая одному из присутствующих по поводу отсутствия у Академии строгой программы, А. Белый отметил: «Что из нашего общения выйдет? Но ставить задания эти должны мы; и вместе с тем мы должны терпеливо учиться: ждать подлинной встречи друг с другом и — органического роста контакта, могущего здесь возникнуть тогда, когда руководители кружков да и сами кружки свяжутся друг с другом; тогда конкретизируются и дифференцируются и задания наши». Действительно, заседания Вольфилы носили внешне неравномерный характер, в беседах затрагивались самые различные вопросы, вроде бы не связанные друг с другом. Между тем эти технические особенности сознательно отводились соучредителями на второй план. Главной же задачей было — «органическое общение душ, соединенных Вольфилою».

Знакомство людей, их спонтанно завязывающиеся творческие связи, — вот что было целью собраний. «Тогда, — выражал надежду А. Белый, — образуется ассоциация в более внутреннем смысле внутри Ассоциации нашей». В этом, надо заметить, еще один из глубинных принципов Авангарда: ассоциативность не просто на уровне поэтических образов, а в сфере образов жизни, в сфере реального человеческого взаимодействия. Эстетика, эвристика, этика здесь — три лика одной и той же сущности. Горнило той жизни поэтому, с точки зрения Белого, «не есть, разумеется, шум ее, возникающий чисто случайно: шум слов; гармоническое умение сопоставить вопросы внешней жизни с вопросами внутренней жизни, пути внешнего самоопределения с путями внутреннего самоопределения есть итог уже нашей работы <...>». Поэтому вольфильские заседания не были заседаниями в строго академическом стиле. «Единству многоразличий здесь противопоставили *многоразличие единства*, мифологическому взгляду на систему философии был противопоставлен взгляд *физиологический*; историко-философский обзор систем был заменен на мысль как на *живую, растущую культуру*»[53].

Вольфила объединила в своей деятельности «не столько знатоков и ценителей философской словесности и буквенности, сколько людей живых и широких интересов, стремящихся к единству и цельности своего исторического, космического и запредельного бытия, все равно, теоретики они или практики, ученые или художники, ученики или учителя»[54]. Тема исторически переживаемого кризиса культуры в самых разнообразных ее проявлениях (культура мысли, культура чувства, культура воли) и аспектах (наука, искусство, литература, театр, философия, религия) становится основной темой большинства открытых заседаний, выступлений, рефератов и лекций Академии. «Культура как зримая часть "скифской" души, по замыслу вольфильцев, должна была стать связующей основой духовного братства преображенных людей»[55].

На первом заседании, состоявшемся 16 ноября 1919 г., Александр Блок прочел свой доклад «Крушение гуманизма». Обращаясь к художникам XX века, он заявил: «Новые времена несут с собою и новые песни». Что же это за времена и что за песни? Это времена, в которых, говорит Блок, «гуманизм утратил свой стиль». Гуманизм в том облике, в котором его пестовали в XIX веке, подошел к своему пределу: «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между

[53] Жизнь. 1922. № 1. С. 174.

[54] Цит. по изд.: *Федоров В.С.* Академия исканий: Петроградская Вольфила (1919–1924 гг.) // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910–1930-х гг. Исследования и материалы. Кн 1. СПб., 2002. С. 234.

[55] Там же. С. 210.

наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой <...> Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки». Равновесие утрачено, но это не значит что вне равновесия нет жизни. Просто «мир встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными», «весь человек пришел в движение <...> дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек <...>». В этом диагнозе А. Блока одновременно и призыв к новому миропониманию, в сколь угодно обширном, философском смысле, и в сколь угодно специальном, конкретном воплощении.

* * *

Попытки выработки новых принципов, «нового отбора» предпринимаются вольфильцами в самых различных отраслях знания.

Так, в своих философских трудах, Л. Шестов отправляется на поиски «нового измерения мышления», открывающего «путь к Творцу» (*Шестов Л.* Музыка и призраки // Скифы. Сборник 1-й, 1917. С. 213). Такое «иное измерение», по Шестову, — это состояние, когда «в душах зашевелился первозданный хаос», когда вырвутся «бесчисленные самости... с их неутоленными желаниями, неутешными скорбями». Пробуждение глубочайших витальных сил человека означает разрыв с общим, с эмпирическим миром, даже с собой как обычным человеком; «самое важное», считает он, происходит вдруг и помимо «расчетов» человеческого разума.

Шестов возражает против современной «понятийной» философии, желающей стать все более строгой наукой. Такая философия лишь упрощает действительность, сводя ее к ряду логических операций. Вот характерное размышление Шестова: «<...> пусть люди не надеются, что им так легко удастся распутать гордиев узел действительности. Не так уж просто от эмпирической видимости перейти к метафизическим сущностям. У нас есть Испания или Дания, стало быть, есть душа Испании или душа Дании, у нас есть львы, стало быть, есть идея льва. Не тут-то было! Есть, допустим, соборные души — но о них не догадаешься так сразу. Есть душа музыканта, пьяницы, девственницы, монаха, морфиниста и т. п. И то, не думайте, что метафизическая душа вобрала в себя все эмпирические души, отвечающие известным признакам. Как раз может случиться, что в душу музыканта попали Бернар Клервоский и Фидий, а Цезарь Борджиа вместе с Нероном живут в душе монаха, в душе же алкоголиков или морфинистов обитают люди, никогда водки в рот не бравшие и о морфии даже не слыхавшие и во всяком случае его не употреблявшие, — скажем, Достоевский или Гораций, воспевавший aurea mediocritas, деревенский стол и т. д. По пути от индивидуального существования к соборному душа испытывает такие превращения, которые и самого Овидия поразили бы. Это всегда нужно помнить и не обольщаться ложной и суетной надеждой, что в метафизическом мире все обстоит так просто, как того хотелось бы людям, привыкшим при посредстве научных методов упрощать даже нашу эмпирическую действительность <...>» (Там же).

Судьбы людей, полагает Шестов, столь различны, что меньше различий между человеком и «кочаном капусты» или, скажем, «скалой», чем между отдельными индивидуумами. Каждый человек, не говоря уже о мире и Боге, — бесконечно неповто-

рим и бездонно чудесен. «Глубинную индивидуальность», тесно связанную с «живой жизнью» стремящегося к Богу эмпирического человека Шестов называет «экзистенциальностью».

Философствование Льва Шестова было внутренне близким по духу идее «скифства», «метафизический максимум» его стремлений перекликается с «духовным максимализмом» других членов Вольфилы.

Выступавший на одном из вечеров Евгений Замятин в своей статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» разделял настроения А. Белого, А. Блока, Л. Шестова в отношении перемен, происходивших в различных уголках современной жизни. В частности, он делал акцент на языковых переменах. От процветающей «энтропии человеческой мысли», считает Замятин, от заморозки сознания в мертвенных формах «классического» искусства, должно быть найдено действенное лекарство: «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли; догматизированное — уже не сжигает, оно — греет, оно — тепло, оно — прохладно <...> На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки».

В этих словах, направленных против традиционной, изжившей себя философии, слышатся отголоски из Андрея Белого, объяснявшего плачевное, кризисное состояние современной культуры как раз апатией мышления, догматичностью сознания: «догматы в нас растут, как грибы, вытесняя из мозга ритм подлинно мысли и обращая его в ассоциативную отрыжку сознания; динамизм мысли падает; мысль впадает в сонливое состояние: она не мыслит, а варит <...>» («Кризис мысли»).

Художник в единственном числе, каковым являются и Замятин, и Белый, не в силах, конечно, в одиночку остановить всеобщую энтропию. У художника, впрочем, есть возможный рецепт того, как преодолеть кризисную ситуацию. Художественное творчество, достаточно глубокое и серьезное, способно на то, чтобы, условно говоря, «прописать» возможное будущее для этого мира, чтобы по-новому сформулировать главные вопросы жизни, предложить новые модели самосознания: «Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланные, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные "зачем?" и "дальше?"» (Е. Замятин).

Поэт обладает чрезвычайно тонким и чувствительным материалом творчества, а именно — языком, словом. И именно в слове начинается для него рост будущего: «Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду — нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис — эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте канонизованное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В освященный словарь московских просвирен — вторглось уездное, неологизмы, наука, математика, техника».

Поэтический язык должен обрести качественно новую энергетику, новые семантические возможности. Об этом начали возвещать в своих декларациях уже футуристы в 1910-х гг.: «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции»; «Мы первые показали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их. Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои

открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас» (А. Крученых, «Новые пути слова»). О динамизации художественной речи, о необходимости изменения самого отношения к языку поэта, раздавались голоса с разных фронтов: собственно-поэтического (В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский), научно-филологического (В. Шкловский, Ю. Тынянов, О. Брик), художественно-живописного (Н. Кульбин, К. Малевич, О. Розанова).

В атмосфере времени назрела необходимость не только новой художественной практики, не только ее нового осмысления, теоретизирования, но и настоящего, конкретного синтеза (нового синкретизма). Этот высший синтез подразумевал как гармонизацию творческих сил в отдельно взятом творческом индивидууме, так и действенную сопричастность творцов друг другу, нахождение единого языка культуры. Единого языка, но не единомыслия. Глубинной революции языка, но не насаждения одномерного языка революции.

В той же статье Е. Замятин предостерегает пролетарских писателей от стремления к «величественному, монументальному, все поглощаемому единомыслию», которое может породить только «серую однозвучную банальность». Замятин призывает к истинной свободе творчества, свободе мысли, свободе языка. Свои идеи ему удалось воплотить в новаторском романе «Мы», своего рода «устная публикация» которого, кстати, состоялось на литературных чтениях в Вольфиле.

Замятина многое сближало со «скифским» культурным вызовом. В своей статье «Скифы ли?» 1918 года, полемизируя с политическими идеями Иванова-Разумника, Е. Замятин, рассматривает «скифство» как символ вечного движения и поиска, творческой свободы, одиночества и независимости, разрыва с прошлым и даже с настоящим ради будущего.

Творческий поиск, идейные дерзания ищущих людей воспринимаются их современниками, а нередко и по прошествии времени, зачастую неадекватно, плоскостно, одномерно, а то и вовсе гипертрофированно. Такая судьба была уготована многим деятелям Авангарда. Часто их наследие трактуется фрагментарно, выборочно, без учета всех граней творчества художника. Конечно, в определенном смысле фрагментарность, аритмия присущи всякому пробивающемуся творческому импульсу. А люди авангардной формации подчас сами развивают свою поэтику на принципах разрывов, сдвигов и мерцаний. Отрывочность их мышления, зигзагообразность творческого поведения суть органически культивируемые ими самими качества. И естественно возникает вопрос о целостном охвате таких сложноуловимых явлений со стороны, от третьего лица. Как обозначить на карте научных понятий их зыбкие контуры, с какой стороны предпринять анализ текста, картины, пьесы и, наконец, в каком формате представить в итоге результаты этого анализа так, чтобы были сохранены все реальные внутренние связи явления?

Этими вопросами начали задаваться уже сами исторические участники Авангарда. Серьезной попыткой такого рода были исследования Михаила Гершензона, который в своих работах «Мудрость Пушкина», «Видение поэта» и других стремился проникнуть в самую сердцевину творческих систем рассматриваемых им авторов.

М. Гершензон поставил себе задачу показать, не *что* мы извлекаем, читая классиков, а *как* сам поэт видит мир, стихии, свое собственное искусство. Образ, возникающий у того или иного поэта в стихотворении, — не готовый элемент его поэтики, а творимая фраза, произносимая своеобычным голосом художника. Образование образа, а не сформировавшийся троп, — вот что интересует Гершензона.

В статье «Демоны глухонемые» (см. в наст. изд.) обсуждается вопрос о личном, неповторимом языке художника, который необходимо нам выучить или хотя бы считаться с ним. Путем пристального восхождения от звука к слову, от слова к языку, от языка к личности автора мы приоткрываем самые «недра» его творческой лаборатории. Именно здесь гнездится, по слову Гершензона, целостный СТИЛЬ человека — стиль его речи, стиль его жизни: «И подобно тому, как в природе однородные атомы, их сложение в родовые молекулы и сложение молекул в видовые клетки предопределены особи, ей же самой присуща, как ее беспримерная особенность, только индивидуальная архитектоника клеток, так личная речь есть неповторимая в народе за все время его существования архитектоника национальных слов, то есть личен в языке только стиль речи. В стиле своей речи, в характере своего бессознательного подбора и расположения слов личность дополнительно познает себя, притом познает каждый раз снова целостно, а не по частям».

Личность есть «тайна мировых тайн» и лишь при целостном восприятии всех ее проявлений можно подойти к описанию этой тайны: «Личность — в отдельном замкнутом образе на миг воплощенная целость бытия, на один раз временно созданная неповторимая архитектоника его полного строя и неустанного гармонического движения. Личность целостно воспринимает личность в явлении, и потому социально молчит, ибо как описать тайну мировых тайн? Но каждое представшее явление — неповторимый образ единого бытия; личный демон вещи не имеет подобия в мире. И вот, в представшем явлении блеснет пред личностью, как молния во мраке ночи, лицо личного демона *этой* вещи, не похожее ни на какое другое лицо, все освещенное и ужасное нестерпимой подвижностью кишащих огней; и личность, мгновенно ослепнув, зажмурив глаза, издает крик, исторгнутый ужасом познания. Этот крик выражает полноту восприятия».

Все атрибуты целостной личности, все ее языковые и внеязыковые компоненты оказываются вовлеченными в единый гармонический строй. По этому принципу развиваются поэтические образы в творческой системе писателя. Каждый поэтический образ, оставаясь единицей вполне конкретной, индивидуальной, неповторимой, в то же время резонирует с другими образами автора. Из этого взаимоотражения образов, символов, мотивов, из их неразрывной сплетенности, как раз и формируется так называемый «поэтический мир» художника.

Каждый образ в художественной ткани — прообраз: его вектор направлен в сторону целостности. Именно поэтому основной движущей силой поэтического языка является не причинность, а целесообразность. Важно то, как тот или иной художественный элемент — отдельное слово, словосочетание, высказывание, образ — со-образуется с творимым целым. И тогда, по формулировке Иванова-Разумника, задача критики, — не той критики, которая печется о непрерывности литературного процесса, а той, для которой ценна прерывность неповторимого творческого акта, — будет состоять в том, чтобы «вскрыть не то, что хотел сказать автор в своем произведении, а что *сказалось* в его целом, <...> осознать неосознанное художником и вскрыть те "подкопы", которыми шел художник, ту подсознательную почву, на которой он строил»[56].

* * *

Как указывает В.Г. Белоус, Иванов-Разумник исходил в своей концепции «скифства» и «вольной конкретной философии» из «той внутренней телеологии, которую человек и человечество вкладывают в события»[57]. Как нам кажется, это соображение

[56] *Иванов-Разумник Р.В.* Т. II. Творчество и критика. СПб., б.г. С. 4–5.

[57] *Белоус В.Г.* Петроградская Вольная Ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент. М., 1997. С. 16.

может быть отнесено ко всему спектру авангардных проявлений, вне зависимости от их конкретной специализации.

Сама атмосфера культурного катаклизма заражала всех участников Авангарда общим пафосом преодоления прежней модели творчества. От позитивизма в науке и натурализма в искусстве с их стремлением к классификации окружающего мира, поиску логических причинных цепей в анализе явлений совершался переход к телеологическому образу мира. Фокус смещался в сторону внутренней причинности, в сторону порождающего начала творчества.

Этот сдвиг зафиксировал Василий Кандинский в отношении драматического искусства: «XIX столетие как время отличалось тем, что ему было чуждо внутреннее творчество. Концентрация внимания на материальных явлениях и на их материальной стороне должна была логически довести до падения творческие силы в сфере внутреннего, что, по-видимому, и привело их к полнейшему упадку»[58]. «Сфера внутреннего», по Кандинскому, — это ситуация внутреннего воздействия художника на творимую им форму и, соответственно, внутреннего восприятия зрителем художественной формы. «Внутреннее звучание материальных форм» (для изобразительных искусств это предметы, движения, музыкальные тоны, краски) становится существенным. И тогда «само собой возникнет чувство необходимости внутреннего единства, которое может быть не только подкреплено внешней разрозненностью, но и прямо ею создано»[59]. Вот важная мысль: отныне различное, разрозненное признается внутренним основанием для художественной целостности. Стоит подчеркнуть: не внешнее разнообразие, а глубинный разнобой, раз-звучие, т. е. та динамическая разница, которая выводится из «внутренней необходимости» художника.

В. Кандинский приводит любопытный пример из словесно-графического творчества. Каждая буква, к примеру, имеет свое определенное внешнее назначение. В этом случае она — внешний знак. Но если взглянуть на ту же букву остраненно, новым взглядом художника, она обнаружит разные, прежде скрытые или неосознанные качества. Тогда эта форма будет производить помимо внешнего впечатления еще и «внутреннее переживание». Буква, чисто типографский знак, становится, таким образом, художественным существом и обнаруживает свою внутреннюю сущность.

«Буква является как бы маленькой композицией, состоящей из отдельных частей, причем:

1. Она сама, в своей совокупности, обладает общим звучанием, грубо определяемым как нечто «веселое», «грустное», «порывистое», «увядающее», «упрямое», «дерзкое» и т. д., и т п.

2. Она состоит из отдельных так или иначе движущихся черточек, из которых каждая в отдельности обладает своим личным звучанием — «веселым», «грустным» и т. д.

И какие бы ни были в своем личном характере эти черточки, общее звучание всей буквы остается неизменным. Точно такое же существо представляет собой и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.): состоя из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание общее, ему неотъемлемо и органически свойственное»[60].

Описанная здесь метаморфоза — наделение буквы слова внутренним смыслом, — возможно, навеяна Кандинскому вполне реальным опытом его современников-футуристов, провозгласивших самоценность «буквы как таковой». «Калиграммы»

---

[58] *Кандинский В.* О сценической композиции // Синий всадник. М., 1994. С.69.
[59] *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. С. 243.
[60] Там же. С. 244.

Г. Аполлинера, типографские эксперименты русских «заумников» и немецких дадаистов — яркие примеры практического «буквотворчества». Однако для нас в приведенных тезисах Кандинского важен их «семиотический» смысл. Из его примера с буквой вытекает три вывода особой важности.

Во-первых, что в новых творческих условиях художественный знак — буква ли, слово ли, линия или фигура, музыкальный звук или архитектурный элемент — обнаруживает некие новые слои дифференциации. Иначе — мы входим в царство «бесконечно малых художественного творчества», по выражению В. Хлебникова. Так, мы можем дифференцировать знак в своем целом, задав ему некий ряд определений (в примере Кандинского — это эмоциональные впечатления: «веселый», «грустный», «порывистый» и т. п.). Мы можем также «укрупнить» наш объектив и найти различия уже в отдельных микроэлементах знака (черточки буквы, обертона в звуке, завитки в орнаменте). Мы могли бы найти другие, более или менее глубокие уровни знака или, например, взять за основу сочетание знаков. Каждое из этих разветвленных различений будет работать при этом на «общее звучание» произведения. Таким образом, из сети различий будет плестись сложная, многомерная паутина художественной вещи.

Второй момент заключается в том, что произведение искусства рассматривается как «существо», т. е. как органическое создание. Оно имеет свое рождение, свой рост и, возможно, свое умирание (вспомним Казимира Малевича, провозгласившего на определенном этапе, что «Черный квадрат», этот «нуль форм», уже отжил свою целевую предназначенность, уступив место новой системе — «квадрату белому»). В дальнейшем Кандинский разовьет эту сторону своего учения в живописной серии под названием «Малые миры», где пространство полотна будет заселено причудливым планктоном из различных органических форм и очертаний. Идея о том, что факт искусства требует органической, а не механической трактовки будет неоднократно возникать в учениях Андрея Белого, Михаила Матюшина, Павла Флоренского. Музыковед Арсений Авраамов предлагал применительно к языку художника, к его этимологии и синтаксису, говорить об «эстетической морфологии». В этом же ряду стоит «Морфология искусства» А.Г. Габричевского. Им был предложен термин «органическая морфология», т. е. такой подход, при котором анализируется живая форма, «главным образом в потенцированной форме произведения искусства. А один из докладчиков в Вольфиле, психолог Н.Я. Пэрна, разработает в своей книге «Ритм, жизнь и творчество» целую теорию о периодической системе творчества различных выдающихся людей.

Наконец, третье важное место в мысли Кандинского — это выход его через многослойность художественной формы к многоразличию форм искусства. В результате сквозь букву проступают лики новых сочетаний: буквы и звука, графемы и звука, звука и смысла. Это обстоятельство дает в руки художника могучее и глубокое композиционное средство выражения. Семантика, графика, музыка — три вроде бы далеких друг от друга искусства — сближаются в конечном внутреннем основании, концентрируя свои выразительные особенности в едином знаке. «Каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется. И в то же время открывает дверь в новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, *мир монументального искусства*». Синтез искусств, приумножение разностей, знаменует собой приход в корне нового миропонимания. «Тут-то и настает момент великого переворота, третьей эпохи в истории искусства, обнажение внутренней сущности средств искусства, их духовный смысл и *духовная целесообразность искусства*»[61].

---

[61] *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. С. 246.

Сходные мысли о «великом синтезе», о новом синтетическом творчестве были высказаны теоретиком искусства, одним из основателей Вольфилы, Арсением Авраамовым в его статье «В дебрях эстетики» (публикуется ниже). Он пишет: «В авангарде человечества победно шествует Синтез». Синтез, истоки которого восходят к мифологическому чувствованию, дает опору «истинному жизнепознанию, открывает новые пути истинной интуиции, все глубже проникающим в заветные тайники бытия».

В классическом сознании существовало четкое разграничение трех форм человеческой деятельности: художественной, научной, религиозной. Считалось, что основа искусства — интуиция, основа науки — эрудиция, а основа религии — откровение. Пришло время, заявляет Авраамов, привести все три эти творческие величины к единому знаменателю, найти общую закономерность их причастности к человеку: «Через эрудицию — к интуиции — такова единственно возможная формула всякого истинного — художественного и религиозного — мифотворчества». Знаменательная формула: в ней обозначается новый путь, на который вступает современный человек. Путь восхождения от эрудиции, от опытного знания, к интуиции, или претворению этих знаний в духовном опыте. Первичное — поиск тайных закономерностей (природы ли, духовной жизни), только затем изложение найденных законов. Изложение же может принимать самые различные формы — от научного трактата до небольшого стихотворения или музыкальной сонаты. И здесь, согласно Авраамову, гораздо больше общих узлов, чем принято считать. Вот почему художник и ученый обнаруживают общую подоснову своего творчества: «Я утверждаю, что эстетическое созерцание и связанное с ним наслаждение того же порядка и качественно не разнится от наслаждения математика, созерцающего стройную цепь формул, устанавливающих бытие некоего закона». И искусство, и наука вопреки внешней дистанцированности друг от друга заняты одними и теми же символическими процессами. «Между таковым математиком и художником, созерцающим произведение архитектуры, не большая дистанция, чем между последним и музыкантом, внимающим Баховской фуге».

И все таки, подчеркивает Авраамов, искусство — самая чистая форма, «свободный язык духа художника». Но она становится еще чище, еще совершеннее, если вбирает в себя также и научное знание. Художник-исследователь — вот идеал творческой личности. Научность отнюдь не убивает в художнике художника, она лишь раскрывает новые символическое возможности в его материале. Знание акустики музыкантом, оптики — живописцем позволяет задействовать новые уровни выражения.

Искусство — это своеобразный язык, считает А. Авраамов. Этот язык отличается от «прозаического», обыденного языка тем, что передает собой более тонкие движения духа художника, выражает более микроскопические различия в мыслительной деятельности. Художник постоянно ищет другого языка, другой формы выразительности. Он берет материал — звуки, краски, линии, объемные формы — в качестве алфавита, и, свободно варьируя их, создает синтетическое художественное произведение.

В этом смысле математик, например, ограничен в выборе средств: он вынужден выражать свои мысли в виде формул, алгебраических знаков, установленных раз и навсегда. Но у него есть другое преимущество. Число — выразитель самых простых отношений, и в то же время число имеет много потенциальных свойств. Будучи употребленным в художественной практике, число, измерение может перенести часть своих потенциальных свойств на материал творчества. В начале XX века примеры по-

добного взаимодействия стали возникать у самых разных художников. В частности, Арс. Авраамов применяет к своим теориям аритмологические принципы, выстраивая свою музыкально-числовую систему. Уместно вспомнить также о числовых штудиях Велимира Хлебникова и ритмические — Андрея Белого. В дальнейшем будут возникать случаи обратной реакции, когда точные науки будут черпать новые модели в художественном творчестве. Достаточно упомянуть стиховедческие изыскания академика А.Н. Колмогорова или попытки создать новую дисциплину — артонику, т. е. науку, изучающую возможности использования структурно-семиотических механизмов искусства в технических приложениях и теории информации.

Самотверженные искатели нового опыта существовали во все времена. Однако в первой трети XX столетия возник существенно новый тип творца. Художник (поэт, музыкант, числяр) новой генерации — прежде всего формовщик жизни, ищущий интегральной связи жизни с наукой и искусством.

Как отмечает Б. Шифрин, в эпоху Авангарда «пришло более глубокое постижение установок созидающего сознания; обнаружилась общность пафоса моделирования в науке и в искусстве»[62]. Атмосферу перехода к новой картине мира хорошо передал Евг. Замятин в своей программной статье «О синтетизме»:

«Как будто так реально и бесспорно: ваша рука <...>

И вот — кусочек этой кожи, освеженный жесткой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи, толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная глыба земли и метеорит <...> — то, что еще вчера было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе <...>

Реализм видел мир простым глазом <...>; синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом <...>

Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, разве может не быть фантастическим, похожим на сон?»

На заявленном здесь ощущении мира Замятин строит свою поэтику. Но такая модель мира есть также нечто общее, разделяемое большинством авторов Авангарда. Это мир Эйнштейна и Гейзенберга, Пуанкаре и Бора — вселенная, в которой синтетически совмещены разномасштабные планы и точки наблюдения, радикально деформировано линейное построение. Это микроскопически дробный и в то же время не теряющий своей целостности, своей космичности мир. Здесь микрокосм (мир художественных объектов) и макрокосм (внутренняя вселенная художника) не отстоят друг от друга, являясь продолжением и воплощением друг друга.

Такое космическое миропонимание было свойственно, например, Кузьме Петрову-Водкину. Для него картина — результат динамического зрения художника. «От единой поверхности холста к его многогранной иллюзорности и дальше к динамическому многообразию композиции» — вот траектория творящего жеста. Для него новая культура — культура «планетарно-органическая», в которой первопринципом поэтики выступает не изображенный объект или его элементы, а движение самого художника в пространстве и времени картины: «Не предмета надо искать, а те пертурбации, которые он произведет в нас, переходя в новую жизнь не призрака, а образа. И ваше (единственное в мире как индивидуума) понимание его особенностей (как

[62] *Шифрин Б.* О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 2. 1998. Русский авангард. Пути развития. Из истории русского авангарда XX века. СПб., 1999. С. 104.

жизни образа) дадут ту вечную реальную окаменелость момента живой натуры, то есть произведение искусства».

* * *

В поисках мировоззренческого обоснования новейшей эстетической практики многие художники и писатели начала века обращаются к точным началам опытного знания.

Живописец Михаил Матюшин, один из «вольных академиков», был основателем того течения в русском новаторском искусстве, которое называют «органическим», или «научно-исследовательским». Он разработал свою систему восприятия мира, построенную на вере в развитие человеческих возможностей, как тела, так и духа. Эта система была названа им «Зор-Вед (Зрение + Ведание). Расширенное смотрение». С объявлением о найденном им новом подходе Матюшин выступил на страницах журнала «Жизнь искусства» в 1923 году.

Подход заключался в том, чтобы расширить сферу человеческой чувствительности путем активизации прежде незадействованных органов чувств. Таким дополнительным рецептором, по предложению художника, стало бы так называемое «заднее зрение». Наблюдение и опыт доселе закрытого для художественного восприятия «заднего плана» открывает новые пространственные возможности живописи. Отсюда, по Матюшину, — «новый шаг и ритм жизни», ведь человек обретает новый, неведомый опыт. Весь организм, а не только его отдельные инструменты, подключается к восприятию окружающего. Такое состояние должно приводить к принципиально новому видению: «Зорвед знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой иной способ отображения видимого».

Однако никакое «расширенное смотрение», воспринятое только как внешний прием, не даст «нового видения» и проникновения в скрытые связи гармонии мира. М. Матюшин говорит о том, что помимо физиологизма, сенсорных функций существует другая форма координации между художником и его творением — психическая: это интуиция, представления и знание. Эти «функции» составляют вторую, комплементарную, часть системы «Зорведа» — Ведание. Ведание — это состояние человека (художника и зрителя), предполагающее сильную активность и культуру Духа, когда достигается целостность, единение наблюдаемого с объектом, возникает «космическое видение». Развитие человека как интегрального целого — вот центральная проблема творчества, согласно учению М. Матюшина.

Современные исследователи наследия М. Матюшина называют его метод «антропологизмом», а его теорию — «теорией мирового всеединства», приводя в качестве аналогии концепции В. Розанова, П. Флоренского, Н. Лосского, из зарубежных — К. Юнга и А. Бергсона[63].

Подобно Андрею Белому, томимому «истинной жаждой грядущей цельности», М. Матюшин понимал творчество как «богодействие», или «синергию», т. е. совместное действие человеческого и абсолютного начал для пересоздания человека природного во внутреннего человека: «Художник должен теперь в своем глубинном «Я», отторгшемся от всех мер и условий, "зачать" от природы, в большом сокрытии, выносить и родить еще невиданное и не копируемое, пришедшее в мир в тяжкой муке

[63] *Повелихина А.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века; *Повелихина А.* Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии натуры // Органика: Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М., 2000.

радостного служения новому воплощению на Земле»[64]. Такое целостное органическое представление о мире и человеке предполагает прежде всего работу над преображением внутреннего человека, а значит, над максимальной концентрацией всех его возможностей, физических и духовных. Тогда наступит время, «когда не только люди, но и вещи воскреснут», — писал Матюшин.

Описывая сущность нового отношения к вещам в нарождающемся искусстве, Б. Лившиц, «летописец Авангарда», отмечает: «Увлекаемый потоком им самим разнузданных сил, человек как будто спешил передать вещам свои человеческие черты, оставлял себе, точно походную выкладку, лишь минимум механических навыков, необходимых для достижения возникшей перед ним цели»[65].

Данная эстетика сближает русского художника с идей поэта Р.-М. Рильке об «одухотворении» вещей путем преображения «внутреннего портрета» человека. В его программном стихотворении «Поворот» об этом говорится так:

Зренье свой мир сотворило.
Сердце пускай творит
Из картин, заключенных в тебе, ибо ты
Одолел их, но ты их не знаешь[66].

М. Пришвин (кстати, один из участников сборника «Скифы») зафиксировал своем дневнике аналогичную мысль:

«Я предлагаю <...> для будущей огромной синтетической работы художественного сознания воспользоваться и моим "этнографическим" методом, <...> сущность его состоит в той вере, заложенной в меня, что вещь существует и оправданна в своем существовании <...> поэтому вещь нужно описать точно (этнографически) и тут же описать себя в момент интимнейшего соприкосновения с вещью <...> это-то и нужно, чтобы открылся путь. Он мне открывается в работе искания момента слияния себя самого с вещью, когда видимый мир оказывается моим собственным миром»[67].

Три совершенно разных художника — и потрясающая конгениальность мысли: это вызвано не чем иным, как общим мироощущением современников.

Сущностью целостной творческой системы Матюшина являлась неразрывность трех составляющих: самоусовершенствования, творчества, лабораторного опыта. Он

---

[64] Цит. по: *Повелихина А.* Антропологизм Матюшина. С. 11.

[65] *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 222.

[66] *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 332. В письме своему другу В. фон Гулевичу, написанном в 1925 г., Рильке раскрывает эту тему более полно: «Преходящее всюду погружается в глубокое бытие. Итак, все формы здешнего не только следует принимать ограниченными во времени, но по мере наших сил переводить их в те высшие планы бытия, к которым мы сами причастны. <...> Не на тот свет, чья тень темнит нашу Землю, а в некий целый мир, в единое *целое*. Природа, вещи нашего обихода и потребления случайны и бренны; но пока мы живем здесь, все они — наше владение, наши друзья, соучастники наших горестей и радостей, какими они уже были для наших предков. Так, все здешнее не только не следует принижать или перемещать в низший разряд, а как раз именно из-за его временности, которой оно обладает наравне с нами, все здешние явления и вещи должны быть поняты нашим внутренним разумом и преображены. Преображены? Да, потому что задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бренную землю, чтобы сущность ее в нас "невидимо" снова восстала. *Мы пчелы невидимого*». (Там же. С. 305.)

[67] Цит. по: *Гирин Ю.Н.* Авангард как стиль культуры. С. 94.

постоянно подчеркивал значение сопряженности различных систем: «Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга...». В поисках «первого научно-поставленного АВАНГАРДА», он вместе со своими «со-деятелями» по ГИНХУКу и ВОЛЬФИЛе разработал фундаментальную программу по внедрению жизни в художественное творчество и обратно, творчества в жизненный опыт. К сожалению, эта программа осталась невостребованной для воспоследовавшей советской культуры. Тем не менее она успела ярко обозначить приход новой эпохи, указать на существование некой глубинной человеческой размерности, неизвестной предшественникам. Все изменения в координатах этой новой размерности, происходили в самом естестве отдельного человека, при свете его внутренних солнц.

Художники стремились с помощью наук, искусств и духовных практик подогнать, ускорить эволюцию внутреннего человека. М. Матюшин, Н. Кульбин, Б. Эндер — своей теорией и практикой «расширенного смотрения», К. Малевич — идеями о «бактериологии живописи», В. Мейерхольд — театральной концепцией «биомеханики», С. Эйзенштейн — экспериментами с «монтажом аттракционов» и т. д.

Человек Авангарда воспринимает мир через многоразличие ощутимых каналов (зрение, слух, осязание). Равным образом, напротив, осмысление незримых абстракций науки, ее выводов и гипотез расширяло интеллектуальное видение мира художником и способствовало формированию новых пластических и семантических структур, сложению нового художественного языка. Участие представителей точных наук в творческом процессе, реальное или косвенное, было знаком нового самосознания, пришедшего на смену позитивному, прагматическому знанию.

* * *

Петроградская Вольная Философская Академия стала для уникального сообщества людей, бывших ее членами на разных этапах, «лабораторией опыта», по выражению А. Белого. От обычного типа сообществ «Академия исканий» отличалась тем, что, как говорилось в ее уставе, «философию она не отделяет от живой, конкретной общечеловеческой общественности и общественность эту мыслит не иначе как в свете всепроникающего творческого начала беспредельной вольности <...>»[68].

Вот почему наряду с отдельными докладами и литературными собраниями в проспект включались выставки с участием К.С. Петрова-Водкина, В.Е. Татлина, К.С. Малевича, а также музыкальные концерты с участием А.С. Лурье, С.С. Прокофьева и др. По этой же причине к работе в академии были привлечены известные профессора естественных наук: математик А.В. Васильев, психолог Н.Я. Пэрна, нейрофизиолог В.М. Бехтерев, ботаник И.П. Бородин, зоолог И.П. Павлов, языковед-экспериментатор Л.В. Щерба. Проблемы религиозной философии затрагивали участвовавшие в отдельных заседаниях Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин, С.А. Аскольдов, А.И. Введенский. Философии творчества посвящали свои выступления К. Эрберг, Л.В. Пумпянский, художник Л.А. Бруни, профессор Ф.Ф. Зелинский, Н.А. Пэрна, О.Д. Форш, В.В. Гиппиус, Н.Н. Пунин, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Л.П. Якубинский, А.А. Гизетти, М.И. Каган, А.М. Редько. По некоторым свидетельствам, число членов Вольфилы за все время ее существования равнялось 350 человекам, всего состоялось около трехсот публичных собраний, а на заседаниях собиралось порой до 1000 человек.

[68] Цит. по: *Федоров В.С.* Академия исканий. С. 211.

В своей речи о задачах «скифской академии» Андрей Белый, бывший для многих «аксиомой, заветом и залогом», «предпосылкой всех предпосылок» вольфильской жизнеспособности, заявлял: «<...> для осуществления во мне мне нужна связь с другими исканиями, с другими путями, сопараллельными мне». Этот завет был адресован художникам, ученым, философам, простым людям. Открытость исканий должна была привести к «аккорду душ», к своеобразной человеческой композиции, где голоса не терялись бы в общем хоре, а модулировали бы, каждый своей интонацией, мелодическую линию культуры.

А. Белый призывал: «<...> в этой огромной задаче нам, руководителям, не хватает, конечно, гармонизации наших собственных личностей, углублений самосознания и работы над развитием нашего душевного зрения. Поэтому цели наши двояки: быть органом соединения душ, привлеченных вопросами жизни, здесь выставленными; и постоянно прислушиваться к собственным звукам души, чтобы звуки души соединились с вопросом, поставленным здесь в гармоничном созвучии; руководительство — только в стремлении к созвучию».

Подводя итог трехлетней деятельности Вольфилы, Константин Эрберг на одном из последних собраний обнародовал свое стихотворение, написанное по этому случаю, под названием «Вольфильский юбилей». Мы приведем здесь лишь его отрывок, как нельзя точно, по нашему мнению, отражающий всю суть этого уникального человеческого предприятия. К ответу на вопрос о «путях творчества», о том, насколько они исповедимы, и куда они, собственно, ведут:

— Куда же путь-то? — Куда кто хочет!
И этот крайний путь — в борьбе...
— Последний поезд отходит ночью?
— Вольфильский поезд идет средь ночи,
В нем едет каждый из нас — к себе.

* * *

Петроградская «Академия исканий» стала самым широким духовным объединением в России первых послереволюционных лет. Ее отделения были созданы в других городах: Москве, Киеве, Воронеже, Чите.

Ярким явлением эмигрантской культуры стало берлинское отделение «Вольфилы». Ее почетным председателем был избран Л.И. Шестов, а председателем все тот же А. Белый, находившийся в тот момент в Германии. Членами Совета значились такие известные деятели эмиграции, как Н.М. Минский, А.М. Ремизов, И.Г. Эренбург, П.П. Сувчинский. Берлинский факультет Вольфилы действовал, впрочем, недолго — всего несколько месяцев. Кроме того, там же, в Берлине, литературным критиком Е.Г. Лундбергом было организовано издательство «Скифы». Под его маркой выходили книги А. Белого, А. Блока, Иванова-Разумника и других. Планировалось также издание при издательстве журнала «Вестник всех искусств» на русском и немецком языках, в котором предполагалось опубликовать произведения А. Белого, А.Г. Горнфельда, В. Хлебникова, В. Шкловского, К. Малевича, К. Эрберга, Г. Шпета и других. Журнал издан не был, зато примерно в те же годы (1921–1923) из печати вышел альманах «Вещь» под редакцией И. Эренбурга и Л. Лисицкого. Хотя появилось только три номера, они представляли собой довольно содержательное обозрение русского и западного искусства Авангарда для немецкого и для русского читателя.

Вольфила, в своем петроградском и берлинском вариантах стянула к себе бывшие тогда в России и эмиграции независимые интеллектуальные силы, предоставив

им свободную форму проявления в самые, казалось бы, безнадежные, катастрофические годы и стала настоящей школой для нового поколения мыслящих людей. «Скифская Академия» стала, как заметила С.Г. Семенова, «возможно, последним коллективным форпостом достаточно сложных и тонких духовных исканий»[69]. Впрочем, лучше было бы сказать — одним из последних.

Помимо Вольной Философской Ассоциации в России тех лет функционировал еще ряд подобных творческих объединений. Так, пропаганду свободного искусства ставил своей целью Петроградский Дом искусств. Тут жили и творили писатели О. Мандельштам, А. Грин, О. Форш, М. Зощенко, А. Ахматова, художники К. Петров-Водкин, М. Добужинский, Ю. Анненков. Радикальный Авангард был представлен такими литературными сообществами, как ОБЭРИУ, Воинствующий орден имажинистов, группа «41⁰», «Кафе поэтов», литературная группа конструктивистов. На единой исследовательской платформе объединялись так называемые филологи-формалисты (Московский Лингвистический Кружок, ОПОЯЗ, Институт живого слова, Пролеткульт). Среди многочисленных художественных группировок выделялись ИЗО Наркомпроса, Уновис, Мастера Аналитического Искусства. Несмотря ни на что, продолжали свою работу некоторые религиозно-философские организации: кружок «Воскресение», невельский кружок Бахтина и др.

Однако, пожалуй, наиболее близки по духу к «Академии исканий» были такие учреждения, как ГАХН и ГИНХУК.

Основание Государственной Академии Художественных Наук в Москве было попыткой создания научного учреждения, альтернативного Академии Наук СССР. Уникальность ГАХН заключалась в том, что она, будучи исследовательским проектом, была обращена прежде всего к людям искусства. В заседаниях академии часто принимали участие художники, скульпторы, поэты, режиссеры. Этим была обусловлена живость и чрезвычайная плодотворность деятельности академии. В работе ГАХН, как и в Вольфиле, на деле осуществлялся синтез науки и искусства, теории и практики. Целью ее программы были: «всестороннее исследование и разработка вопросов искусства и художественной культуры».

Само название заведения — Академия Художественных Наук — знаменовало собой абсолютно новую форму творческой деятельности. Отсюда и многообразие «художественных наук», которые изучались: это живопись и графика, скульптура и архитектура, музыка и театр, психология и физиология творчества, литература и поэтика, философия и эстетика, художественная промышленность и дизайн, взаимодействие искусств и фольклор, теория цвета и проблемы внутренней формы. В различных отделениях Академии в разное время сотрудничали практически все оставшиеся в Москве гуманитарии. Достаточно назвать их имена: В. Кандинский, А. Габричевский, Г. Шпет, Г. Винокур, В. Ярхо, М. Гершензон, Я. Голосовкер, Г. Шенгели, Б. Яворский, П. Флоренский, С. Кржижановский, Ф. Степун, Н. Жинкин.

К сожалению, судьба ГАХН зеркально отразила судьбу Вольфилы. В конце 20-х Академия стала подвергаться острой критике за пренебрежение марксистской идеологией, и в 1931 году прекратила существование. С ее разгоном как учреждения многие из ее сотрудников были физически уничтожены, а выжившие переключились на менее идеологизированные роды деятельности. До сих пор мы очень мало знаем о конкретных результатах работы Академии, пылящихся в настоящее время в архивах.

---

[69] *Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г.* Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. М., 2003. С. 55.

Еще одним творческим порывом, получившим в послереволюционное время статус научного учреждения, стал Институт Художественной культуры. Здесь также выразился пафос поисков новых путей в сферах, граничащих с художественным и научным творчеством.

Гинхук — Государственный научно-исследовательский институт художественной культуры — просуществовал с 1923 по 1926 г. Он был основан на базе Музея Художественной Культуры в Петрограде по инициативе Казимира Малевича, предложившего организовать в помещении Музея постоянную лабораторно-исследовательскую работу. Новый институт должен был объединить целый ряд комплексных исследований в различных областях современного искусства. К работе были привлечены лучшие художественные силы — П. Филонов, Н. Пунин, В. Татлин, М. Матюшин, И. Чашник, В. Ермолаева, П. Мансуров, а также поэты И. Терентьев, М. Друскин и А. Туфанов, составившие штат Фонологического отдела института.

Был создан отдел Органической культуры, который возглавил М. Матюшин. Как писал Матюшин в плане работы отделения, перед ним ставилась цель «постижения природы и мира как единого целого организма посредством новых методов работы, действующих в четырех направлениях: осязания, слуха, зрения и мысли, и создать и развить в художнике новую культуру и новый организм восприятия». Достижение этой цели велось художниками отделения опытным путем, на основе принципов «Зорведа» (см. выше).

Гинхук перестал существовать как самостоятельный институт с 1927 года, слившись с Государственным институтом истории искусств. Таким образом, конец 20-х гг. ознаменовался свертыванием всяческих свободных исканий в угоду тоталитарным методам творчества и контроля над ним. Дух эксперимента, соборного творчества был начисто выветрен идеологическим опахалом политического режима.

* * *

Резюмируя эту часть, можно сказать, что внутренняя революция, произведенная русским духовным Авангардом, оказалась «остановленной на бегу». Поколение 1910–1930 гг., по известному выражению Романа Якобсона, «растратило своих поэтов». Однако в том, что этот опыт открыл невиданные перспективы — перспективы внутреннего плана, прежде всего, — для человека как творческого существа, сомневаться не приходится.

Русский опыт «скифства», полнее всего выразившийся в работе «Скифской Академии», явил собой яркую и продуктивную модель коллективного сотрудничества творческих индивидуумов. «Разумеется, — признается Андрей Белый, — *"В. ф. а."* была не на уровне своей идеи: быть тотумом, ассоциацией, а не партией, обществом; но *"В. ф. а."* сознавала это, не выдувая из соломинок мыльных пузырей несуществующей эсотерики, интимности, братства; в этой суровой и честной правде складывалась своя интимность: интимность ничем не прикрытого стремления — к правде, какою бы она ни оказалась без фиговых листиков и виньеток, заглавий правды»[70]. Эта модель — ассоциация людей, связанных в исканиях новой культуры, — даже учитывая, что реализоваться в полную силу ей не удалось, все же была живой моделью, «лабораторией опытов новой жизни».

[70] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 478.

Потенциальная парадигма? Возможно, но парадигма открытая, разомкнутая для будущих опытов[71].

Необходимо сказать, что наряду со «скифским» сюжетом в авангардной культуре начала XX века существовало еще по крайней мере два подобных «больших маршрута». Это космизм и евразийство.

Русский космизм вобрал в себя целый поток русской культуры, включавший не только философов и ученых, но и поэтов, музыкантов, художников. Космическое направление творческой мысли вызревало еще с середины XIX века, но именно в первой трети XX века широко развернулась деятельность «космистов». Если генетической чертой «скифов» была идея о духовной революции, которая должна привести с освобождению человека на всех путях его духовного творчества и к новой, «жизнетворческой», культуре, то мироотношение космистов выражалось в формуле «активная эволюция». Человек для комических мыслителей — существо промежуточное, находящееся в процессе роста, призванное преобразить не только внешний мир, но и собственную природу. Мы не ставим здесь задачей сопоставление «скифского» и «космического» векторов. Но нетрудно заметить, что импульсы обоих течений были сродными.

Что касается «евразийской идеи», она формировалась уже в среде русской эмиграции. Евразийство тоже представляло собой целый комплекс творческих принципов. Возникнув на фоне религиозно-философских исканий русских эмигрантов, оно сконцентрировало вокруг себя оригинально мыслящих философов, ученых, писателей и музыкантов. Как движение оно появилось на свет в виде синтеза философии, науки, искусствоведения и литературы. Евразийцы черпали вдохновение в поэзии и прозе, искали подтверждение своим идеям в таких разных дисциплинах, как география, лингвистика, этнография, экономика. Так же как «скифы» были литературным символом, «Евразия», как обозначение России, явилась мифом Нового времени. Сами основатели движения называли евразийство «мироощущением», «настроением, возведенным в систему». То же самое можно было бы сказать и о «скифах».

В настоящем исследовании мы выбрали «скифскую» константу во многом потому, что в отличие, скажем, от евразийства и космизма, имеющих довольно богатую научную литературу, этот маршрут русской поэтики еще не выведен на карте, он малоизвестен, но, как выясняется, существен и показателен. Если же приводить в качестве аналога примеры из зарубежной культуры, можно, как нам кажется, вспомнить творческое сообщество «Синий всадник» в Германии, объединение «Ацефал» во французском сюрреализме-экзистенциализме, и группу «УЛИПО» в той же Франции, но уже послевоенных лет. Всех их объединял пафос нового жизнестроительства на единой платформе искусств, наук, быта, языка. Каждое из них могло бы назвать себя «вольной ассоциацией», или «академией исканий».

Перипетии Авангарда в русской версии: несколько слов о содержании данного раздела

В заключение уделим несколько слов нижеследующим текстам, составившим раздел нашей книги «Русский опыт».

---

[71] Надо сказать, что наряду со «скифским» сюжетом в авангардной культуре начала XX века существовало еще по крайней мере два подобных «больших маршрута»: евразийство и космизм.

Статьи А. Белого «Революция и культура» и Н. Бердяева «Кризис искусства» идут здесь первым и вторым номером. Мы считаем, что это два ключевых текста для понимания Авангарда в его сущности. Ведь сам Бердяев называл Белого «самой характерной фигурой эпохи», одновременно выразившей все ее сложные и напряженные узлы и задавшей высочайший образец для современных и будущих исканий в самых разных областях культурного творчества (ср. с существующей в наше время премией Андрея Белого, поощряющей новаторские опыты в литературе и гуманитаристике). Что же касается Бердяева, то его можно назвать «философом Авангарда». Его поиски «нового религиозного сознания» во многом были близки как «скифству» Андрея Белого, так и художественным чаяниям всей авангардной революции.

«Скифство», о котором шла речь выше, представлено в настоящем издании рядом текстов, появившихся в 1917 г. на страницах одноименного альманаха. Это программное воззвание «скифской» группы, написанное Р.В. Ивановым-Разумником и С. Мстиславским; трактат А. Белого «Жезл Аарона», впервые переиздающийся в наше время, в сопровождении нашего комментария; и два стихотворения — Н. Клюева и А. Блока. Следующий за этим блок материалов прямо или косвенно относится к деятельности, а точнее к деятелям Вольной Философской Ассоциации в лице А. Белого, А. Блока, М. Гершензона, Е. Замятина, Арс. Авраамова, К. Эрберга, К. Петрова-Водкина, М. Матюшина.

* * *

Очередной подраздел мы озаглавили «Свободные творяне». Как известно, слово «творяне» составлено Велимиром Хлебниковым из слов «дворяне» и «творить». Тем самым получилось слово, обозначающее сообщество творческих людей, особое сословие (*сословие* — еще и *«со-словие»*, т. е. совместное творчество *слова*) творцов, ищущих новое, будущное — в искусстве, науке и жизни.

Круг авторов, представленный в этом месте книги, не был связан в какую-то единую структуру подобно, например, Вольфиле. Каждый из них был представителем отдельной школы (Хлебников, Лившиц — будетляне; Малевич — супрематист; Филонов — аналитист; Матюшин — зорведовец), отстаивавшей свои собственные принципы творчества. Однако на самом деле каждый из них — и в жизни, и в творчестве — пересекался друг с другом.

Так, статья В. Хлебникова «О современной поэзии», напечатанная в 1920 г. в харьковском журнале «Пути творчества», является непосредственным полемическим откликом на статью Б. Лившица «В цитадели революционного слова». В свою очередь, Лившиц был одним из первых мемуаристов («мемáуристов», по его собственной ироничной характеристике) и исследователей Хлебникова и всего русского футуризма, посвятившим немало страниц своей книги «Полутораглазый стрелец» «председателю Земного Шара». При этом любопытен сам принцип обращения Лившица с «воспоминаемым» материалом. Будучи сам активным участником всех «гилейских» баталий, он отказался от установки «правоверного» искусствоведения: воспроизводить события безличным взором. Напротив, он выступил здесь более как теоретик и исследователь футуризма, нежели как историк искусства. Вот как он сам объяснял свою стратегию:

«Мы заинтересовываемся новым явлением искусства в лучшем случае к тому времени, когда оно начин[illegible]агонизировать, обычно же этот интерес возникает к явлению, уже завершенному, к течению, уже умершему: мы привыкли и любим полу-

чать произведения искусства из рук историка, а не художника, и нужны поистине сверхъестественные усилия, чтобы нарушить нелепую привычку нашу переходить "на все готовое" и считать это судом истории» («В цитадели революционного слова»). (Заметим, что указанная книга мемуаров вышла в 1933 г., т. е. почти одновременно с воспоминаниями Андрея Белого, поэтика и эстетика которых так близка принципам Лившица).

В воззвании «Художники мира!» В. Хлебников писал: «Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда». Это — показательный призыв человека Авангарда. Нужно объединить все возможные усилия разных представителей искусства и науки и выработать о б щ и й я з ы к: «Эта цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире». Это призыв уже более конкретный — к художникам кисти: «Живопись всегда говорила языком, доступным для всех <...> Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые, начертательные знаки — помирят многоголосицу языков

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки».

Отличительная черта всякого человека Авангарда — н а ч и н а т ь в с е с н а ч а л а. При этом акцент делается не на р а з р у ш е н и и всего предыдущего (оно выполняет, как правило, чисто инструментальную функцию, а если декларативно ставится как самоцель, то выдает в «декларатore» ложного авангардиста), а на созидании новых основ. Авангард поэтому всегда стихиен (elemental), не в смысле «стихийного бедствия», а в том смысле, что заново определяет стихии (elements), азы, элементы. И здесь-то как раз то место, где Авангард meets семиотика — последняя тоже начинает с элементов, с начальных структур. В процитированном призыве Хлебникова говорится именно об «основных единицах разума», на базе которых следует построить новый язык.

Надо сказать, что призыв В. Хлебникова не остался без отклика. Первым, кто вызвался ответить, стал Казимир Малевич. Своими экспериментами с беспредметной живописью он остро поставил вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных композициях. Сблизившись с аналитиком слова Хлебниковым, Малевич предложил новое понимание элементов значения в живописном языке. Идею о новых «единицах мира», отвечающую хлебниковским опытам, он сформулировал в статье «О поэзии» (1919): «Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, одел все тончайшие ее отростки в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

<...> Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять Разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. И к о г д а Р а з у м в ы я в и л и х в п о н я т и е, о н и р е а л ь н ы и с л у ж а т е д и н и ц е й м и р а. Будучи непонятым, но действительно реальным» [разрядка наша. — *В.Ф.*].

В статье, посвященной В. Хлебникову, К. Малевич подчеркивал для себя важность и «замах» его поэтической теории: «Каждая построенная им буква есть нота песни обновленного практического мира.

Тот же ум, перемещающийся в новые формы».

Со своей стороны, В. Хлебников искал свой «математический» ключ к пластическим построениям беспредметного мира К. Малевича. Как отмечает А. Парнис, «он пытался соотнести свои "законы времени" и найти связь с супрематическими рисунками Малевича, определить закономерность в соотношении белого и черного цветов в его "теневых чертежах". В 1917 году поэт предложил художнику вступить в созданное им утопическое общество "Председателей земного шара" и включил его в один из первых списков, а сам Малевич впоследствии стал называть себя "председателем пространства"»[72].

Учитывая то, что между В. Хлебниковым и К. Малевичем были, конечно, и расхождения (порой первый язвительно называл последнего Казнимиром), надо признать, что схождения их были значительными. Вне сомнения, оба являли собой чистейшие образцы «изобретателей» — по выражению будетлянина, противопоставлявшего «приобретателям» «изобретателей» (ср. с разграничением П. Филонова «исследователей-изобретателей» и «мастеров-эксплуататоров» — см. ниже). Совместное изобретение новых форм жизни, творчества, языка, являлось их главной целью.

Заслуживает упоминания любопытный факт, имевший место в 1919 г. Хлебников и Малевич встретились в совместной работе Международного Бюро Московского отдела ИЗО Наркомпроса, поставившего целью объединить «передовых бойцов искусства во имя новой всемирной художественной культуры»[73]. При этом Бюро по инициативе А. Луначарского была предпринята попытка издания журнала «Интернационал искусства», который, к сожалению, не был издан из-за бумажного кризиса. В нем должны были участвовать В. Татлин, М. Матюшин, П. Кузнецов, О. Брик, А. Луначарский, И. Аксенов, А. Топорков, Н. Пунин, а также Андрей Белый и Вяч. Иванов. В печати появился анонс о выходе 1-го номера со статьей А. Луначарского «Искусство как творческая лаборатория мира». Члены редколлегии журнала рассматривали предложение К. Малевича о созыве всероссийской конференции «для пересмотра прежних принципов и методов науки и искусства»[74].

Как раз для этого предполагавшегося издания В. Хлебников и написал, по предложению В. Татлина, статью «Художники мира!». К. Малевич же написал декларацию «Новаторам всего мира», а также изложил тезисы для статьи «Точные начала в искусстве». В декларации звучало воззвание к художникам Запада: «Мы, ваши северные друзья, среди снегов и сверкающих в морозе звезд, с шумом и ревом заводов восстановили мировую цитадель творчества и знамя международных сил утвердили.

Ждем, что вы в зной юга воздвигнете международную базу для мировых экспрессов творчества и знамя наших идей утвердите в горле Везувия и Этны»[75]. Некоторые тезисы Малевича перекликаются с положениями хлебниковской статьи. Ср. у Мале-

---

[72] *Парнис А.Е.* Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 177.

[73] Цит. по: *Парнис А.Е.* Указ. соч. С. 177.

[74] Цит. по: *Харджиев Н.* «Интернационал искусства». Из материалов по истории советского искусства // *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т.). М., 1997. Т. 1. С. 257. Это предприятие, хотя и неосуществленное, равно как и сама идея «интернационала искусств» может служить русским аналогом европейского авангардистского проекта «transition» (см. в настоящем издании раздел «Англо-американский опыт»), с той трагической разницей, что судьба последнего была не в пример более благоприятной.

[75] Цит. по: *Харджиев Н.* Указ соч. С. 258–259.

вича: «<...> чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобрести знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира»[76]. И у Хлебникова: «Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков».

После смерти Хлебникова, в 1922 г., в петроградской Вольфиле состоялся вечер памяти Велимира Хлебникова (так что можно сказать, что и он поучаствовал, хоть и заочно-посмертно, в «Академии исканий»!). На этом заседании Малевич выступил с сообщением о поэте. Есть версия, что этим сообщением и была статья Малевича «О Хлебникове», написанная им для какого-то журнала. Вот так оказались переплетены нити исканий двух ключевых столпов русского авангарда: поэта и живописца.

Еще одним узлом такого плана стала творческая связь В. Хлебникова и П. Филонова. Судьба этих отношений исследована в достаточно полной мере, в частности, тем же А.Е. Парнисом, а также Е. Ф. Ковтуном и другими. Мы не задаемся целью излагать эту историю в сколько-нибудь подробном виде, ни тем более что-либо дополнять к этим авторитетным источникам. Однако привести ряд значимых моментов в контексте нашей темы все же считаем нужным.

Павел Филонов был не только беспрецедентно уникальным мастером холста, но и незаурядным мыслителем, если не сказать — семиологом. Он написал несколько манифестов, излагающих суть его художественного метода, который он называл «аналитическим». Среди них — «Канон и закон» (1912), «Сделанные картины» (1914), «Идеология аналитического искусства» (1930) и неопубликованные тезисы выступлений. Пожалуй, самым интересным текстом Филонова стоит считать «Декларацию мирового расцвета». В нем он сформулировал основу своего «простого чисто научного метода»:

«Я художник мирового расцвета — следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и сверх-сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, — короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы — в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии био-монизма и разрешение, адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро-выявленные форма и цвет, включение сдвига, чисто-действующая форма и т. д.» (см. в наст. изд.).

Призывая художников самим за себя мыслить критически по отношению к своему материалу, «делать, творить, изобретать», П. Филонов чает внутренней революции в художественных делах: «Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, — раскрепостись! Сбрось буквоедов старины. Освободи свой дух. Учись во всем мире, в книге, в рядах новой жизни и науки. Только в них да в твоем интеллекте — основа творчества и ремесла, а не у

[76] Цит. по: *Парнис А.Е.* Указ. соч. С. 179.

попов реализма, не у краснобаев, не у маляров. Больше никаких учителей в твоем деле тебе не надо» (Там же).

Художник, по мысли П. Филонова, должен стать «мастером-изобретателем», аналитически исследующим свой предмет, осознающим процессы, происходящие во внешнем и внутреннем мире человека и природы, и так же «аналитически-интуитивно» работающим с пространством холста. Такая художественная идеология подкреплялась и общеэстетическими воззрениями Филонова. «Искусство, — пишет он в статье «Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы» (1923), — в целом и любое его произведение есть производное и фиксация интеллекта через материал, есть как производное и фиксация эволюции интеллекта, и действует как организующий фактор сдвига, эволюции и динамики интеллекта»[77]. Искусство производит не просто визуальные знаки, но ментальные концепты в сознании человека-художника и человека-зрителя. Такие ментальные концепты именуются Филоновым «принципами восприятия и разрешения», которые вводит в произведение интеллект мастера-творца. Этими принципами далее определяются все значащие формальные и содержательные элементы живописного языка, подобно тому, как внутренней формой или концептом-представлением в естественном языке определяются все формальные и семантические элементы разных уровней. Каждый такой примененный в живописной практике принцип действует, согласно Филонову, «не на эмоцию, т. е. не на чувство зрителя, а на его аналитически-воспринимающий интеллект»[78].

Сам лексикон, которым пользуется П. Филонов в своих теоретических размышлениях, вполне можно назвать «семиотическим». Такие понятия, как «предикаты объекта», «логическое подлежащее и логическое сказуемое», «формальное и внутренне содержание», «значимость содержания и значимость сделанности», «метод и система» и др. выдают в Филонове семиотически мыслящего человека. Некоторые современные исследователи даже говорят о Филонове как о художнике Логоса, а о его живописно-теоретическом проекте — как о «целостном вербально-пластическом феномене»[79].

Возможно, именно эта характерная черта способствовала сближению Филонова со «словесником» и «путейцем языка» — Хлебниковым. Встреча художника и поэта была удивительно плодотворной: то была встреча равных и творчески созвучных людей. Филонов проиллюстрировал многие стихи Хлебникова, появившиеся на страницах литографированных сборников. Как пишет Е.Ф. Ковтун, «разрабатывая тип рукописной, отпечатанной литографским способом книги, поэты и художники стремились использовать добавочную образную выразительность, заключенную в почерке, в "графике" строк. Выясняя природу этой выразительности, Хлебников подчеркивал два положения: "1. Что настроение изменяет почерк во время писания. 2. Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов".

В рисунках к стихам Хлебникова "Ночь в Галиции" и "Перуну", помещенных в "Изборнике стихов", в их рукописном тексте, исполненном Филоновым, художник

---

[77] *Филонов П.* Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы (1923) // В кн.: *Мислер Н., Боулт Дж.* Филонов. Аналитическое искусство / Пер. с англ. М., 1990. С. 200.

[78] Там же.

[79] *Епихин С.* Павел Филонов: метод и мифология // Вопросы искусствознания. 1994, № 1. С. 136. См. также публикацию: *Мислер Н.* Павел Николаевич Филонов — Слово и знак (по следам архивных материалов) // Russian Literature. Amsterdam. XI–III, 1982.

блестяще раскрыл эти положения поэта. <...> рукопись "Ночи в Галиции" и "Перуну" превратилась в своего рода звукозапись стиха; образный смысл стихов с их ритмическим движением, нарастанием, спадом, акцентировкой звука зримо воплотился в графической партитуре строк»[80].

Так реализуется мечта В. Хлебникова о синтетическом языке «письменных знаков» и «словаре пространственного мира». В творчестве П. Филонова, так же, как и в творчестве будетлянина, значим этот «размах амплитуды от анализа к синтезу. От "речезвука" до "звездного" или "вселенского" языка у Хлебникова; от элементарных структурных атомов, лежащих в фундаменте образа, до космических по характеру макроструктур произведения у Филонова»[81]. Другой исследователь, С. Кусков, задаваясь целью установить корреляцию, которая обнаруживается в ходе эксперимента Хлебникова и Филонова, корреляцию между самыми глубинными личностными установками лидеров «будетлянской» культуры, приходит к выводу о том, что и у того и у другого «в центре внимания находится проблематика построения универсального языка, способного объединить искусство и познание посредством совершенно новой практики означивания феноменов реальности.

Показательна тенденция к превращению каждого языкового элемента в своего рода малую универсалию, способную, с одной стороны, нести в себе сугубо специфичную информацию, а с другой стороны, отражать все иные малые миры. В отношении к функции "атома формы", в котором пробуждается его неограниченный семантический потенциал, у В. Хлебникова и П. Филонова имеются несомненные совпадения, выходящие за пределы их осознанной констатации»[82] [разрядка наша. — *В.Ф.*].

В чем же близость их установок с точки зрения семиотики?

«Искусство П. Филонова созвучно поэтике Хлебникова своим стремлением включить в свой контекст "все тайны великой и бедной человеческой жизни с ее прошлым, настоящим и будущим, настоящий источник, который в нас и корни которой тоже в нас". Это видение мира как единства антропокосмической сопряженности порождает универсализм самого языка, который становится, таким образом, открытой системой. Это приводит к постоянной переориентации кодов формообразования в пределах единого текстового массива, к непрерывному обновлению словаря знаков. Широта универсальной программы вела к превращению художественного произведения в образ жизни (в самом прямом смысле этого словосочетания). Это делало также "будетлянский" опыт открытым для широкого усвоения самого разнообразного культурного материала, при всем внешнем декларативном низвержении авторитетов, традиций, влияний извне.

<...> Видится очень привлекательным преобладание в их контексте проблематики смыслового, а не чисто формально-эстетического характера, их стремление уничтожить водораздел между искусством и жизнью, их лишенный всякой поверхностной стилизации диалог с историческим прошлым, а также их тенденция к преодолению границ между искусством и точным научным знанием»[83] [разрядка наша. — *В.Ф.*].

---

[80] *Ковтун Е.Ф.* Из истории русского авангарда (П.Н. Филонов) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 222.

[81] Там же. С. 224–225.

[82] *Кусков С.И.* Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура Средних веков и Нового времени: Сборник статей. М., 1987. С. 94.

[83] Там же. С. 102.

Родственность общих творческих принципов П. Филонова и В. Хлебникова приводила и к прямым аналогиям в конкретной художественной практике. Так, налицо практически полное совпадение — тематическое и техническое — в рисунках и графических эскизах того и другого. В частности, сходны с набросками Хлебникова удивительные рисунки Филонова в его собственной книге «Пропѣвень о проросли мировой», исполненные по «принципу чистой действующей формы» — одному из главных принципов его аналитического метода. Эта книга, кроме того, — уникальный поэтический опыт Филонова, написанный «сдвиговой прозой». По сложной многоплановой образности и столкновению неологизмов с архаизмами эта вещь очень близка словесным исканиям Велимира Хлебникова. Мы публикуем ее здесь, но, к сожалению, по техническим причинам, без упомянутых рисунков. Хотя текст сам по себе представляет исключительный интерес. Хлебников, называвший художника: «прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания», в письме к М. Матюшину высоко оценил «Пропѣвень», считая, что в нем «есть строчки, относящиеся к лучшему, что написано о войне».

Издателем литературной книги П. Филонова выступил Михаил Матюшин, один из первых ценителей и исследователей его живописи, называвший художника: «вестником нового». В статье «Творчество Павла Филонова» Матюшин дал предельно точную характеристику и поэтическим опытам художника: «Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета "Пропевень о Проросли Мировой"» (см. в наст. изд.).

Сам М. Матюшин испытал сильное воздействие личности П. Филонова и выдвинутой им программы «аналитического искусства». На его собственную художественную систему, изложенную им в статье «Опыт художника новой меры» и некоторых других, повлияла, в частности, идея Филонова о «знающем глазе». Филонов считал, что все качественное многообразие и сложность мира должны быть представлены в искусстве, в структуре живописной формы. В связи с этим он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Если «видящий глаз» видит только два свойства объекта — форму и цвет, то «знающий глаз» на основе аналитической интуиции улавливает скрытые процессы в структуре объекта, и художник «работает» их (характерный «перл» Филонова!) «формою изобретаемою», т. е. беспредметно. «Эти процессы, эти явления присущи консистенции объекта и происходят в ней ежесекундно, например рост, биологические, физиологические, химические процессы, реакции, претворения обмена веществ, электро-радио-магнитные и т. д.»[84]. Отсюда и все многообразие филоновских «формул» — по выражению Матюшина, «творческих формул живого движения». «Все это образует новый мир, быть может, не воспринимаемый сознанием старой меры. Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от старой меры и воспринимаем весенние ростки новой жизни, выпирающие в странных, невиданных формах через темную толщу старой разрыхленной почвы» (там же.).

М. Матюшин создает на основе этой живописной семиотики свою оригинальную систему новой меры пространства — движения. Теория эта была изложена им в трактате «Опыт художника новой меры» (не лишним будет сказать, что доклад с почти идентичным названием — «Художник в опыте нового пространства» — был прочтен Матюшиным не где-нибудь, а в Вольфиле, на заседании 10 мая 1921 г.): «Этот

[84] Письмо П.Н. Филонова к Вере Шолпо // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 229.

опыт художника новой меры несет в себе желание показать, как человеческое существо медленно из общей горизонтали животного царства поднимало свой перпендикуляр, и как поднявшись, оно оглядывало видимое в одной мере прямо перед собой, как потом оно в своей эволюции духа и тела переходило к высшей культуре длительным трудным путем познавания последующих двух пространственных мер» (см. в наст. изд.). К третьей из этих мер мы, согласно Матюшину, еще только начинаем подходить. Чтобы в полной мере ощутить действенность этого третьего измерения, измерения г л у б и н ы (не путать с принятой классификацией измерений), необходим н о в ы й о п ы т с м о т р е н и я и в и д е н и я: «Мой опыт нового смотрения приводит к новой видимости и новому мироопределению. Чувствуя необходимость узнать глубину третьей меры, я дорогой углубленной мысли интуитивно нашел способы учиться смотреть по-новому». Далее в статье приводятся примеры этой системы.

«Глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее <...> Он увидел мир без границ и делений», — пишет Матюшин в своем трактате. От «нового пространства» — к «новой мере пространства». От последнего — к «новому восприятию жизни», дающему новые огромные возможности». И наконец, эта «новая наука с м о т р е т ь и п о з н а в а т ь приведет к совершенно новому мироопределению» (Там же.).

Вертикальные стремления (ср. с поисками «нового перпендикуляра» у М. Матюшина), глубинное и синтетическое постижение мира — вот черты той авангардной семиотики, которая создается В. Хлебниковым, К. Малевичем, П. Филоновым, М. Матюшиным, В. Татлиным (см. его «Башню 3-го Интернационала») и другими «свободными творянами». Провозгласив тотальное обновление языка искусства, они стремились наделить свои изыскания и выводы активной миропреобразующей силой («Искусство — страшная сила воздействия», П. Филонов), а также сделать их точно выверенными, наподобие научного знания («Мы, видевшие зарю "нового искусства", стоим на пороге и "новой науки", П. Флоренский). По выражению Льва Шестова, «возникло новое измерение мышления», которое нужно было как-то осознать и реализовать.

* * *

«Под занавес» данного раздела мы помещаем три текста, вынесенные под рубрику «Звуколюди». Почему «звуколюди»?

В произведении В. Хлебникова «Царапина по небу» читаем следующие строки:

Скорее учитесь играть на ладах
Войны без дикого визга смерти —
Мы звуколюди!
Батый и Пи! Скрипка у меня на плече.

Неологизм «звуколюди», очевидно, призван, по Хлебникову, означать «людей, видящих, а точнее, слышащих мир в его звучании». По-видимому, такой же смысл вкладывал в понятие «звуко-люди» Андрей Белый (кстати, редкостный случай — два автора примерно в одно и то же время, но независимо друг от друга изобретают один и тот же неологизм!), когда писал в «Глоссолалии»:

«В древней-древней Аэрии, в Аэре, жили когда-то и мы — звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссолалией*».

Под «звуко(-)людьми», стало быть, мы, вслед за В. Хлебниковым и А. Белым, имеем в виду всех тех, кто так или иначе касался темы «звучания», «музыки» в своем творчестве.

Тех, для кого «мир звучащий» был образом жизни, эстетической реальностью, моделью творчества. Тех, кому язык звуков казался более выразительным, чем другие.

Названная проблема — это проблема «ф о н и з м а » (от греч. *phono* — «звучу»). Звучать при этом может все что угодно — голоса, вещи, ощущения, теории и все остальное.

Надо сказать, что в русской культуре «звуковая мифология» народилась достаточно поздно (мы не берем в расчет народную культуру и отдельные поэтические высказываения типа пушкинского «...что звуки новые для песен я создал» — из варианта известного стихотворения). Собственно, эпоха Авангарда и является расцветом «фонизма» в разных областях творческой мысли. На рубеже столетий символисты вводят музыкальный код в свои эстетические системы. Андрей Белый замечает, что «музыкальные идеи — существенные символы» («Символизм как миропонимание»). Александр Блок — что «есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное» («Крушение гуманизма»). Александр Скрябин пытается изложить свои музыкальные ощущения в дневниковой и поэтической форме. Леонид Сабанеев пытается изложить свои ощущения от музыки Скрябина в научной и мемуарной форме. Б. Шлецер, Б. Асафьев и Арс. Авраамов пытаются изложить свои возражения Сабанееву в остро полемической форме. Процесс, как говорится, пошел.

Первым манифестом «фонизма» следует, по нашему мнению, считать текст Николая Кульбина «Свободная музыка», который увидел свет в 1910 году в виде отдельной брошюры, а позднее — в составе альманаха «Синий всадник». Он обозначил дальнейшее движение музыкального Авангарда и музыкальной мысли. Практическое осуществление постулатов Кульбина было исполнено, в частности, Михаилом Матюшиным, отправившимся на поиски связи между зрением и слухом. В заметке об опере «Победа над солнцем», музыку к которой он написал, Матюшин писал, что эта музыка была призвана «показать полный разлом старых понятий и слов, устаревшей логики по закону причинности, разлом старой декорации, музыкальной гармонии и дать новое, свободное от старых переживаний, творчество — полное в самом себе, в кажущемся бессмыслии слов, в рисунке-звуке, — новые знаки будущего, идущего в вечность»[85].

---

[85] Цит. по: *Польдяева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // В кн.: Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М.,1997. С. 593. К слову, авторы этой статьи дают исключительно удачную, на наш взгляд, характеристику Авангарда как явления культуры. Позволим себе ее щедро процитировать: «Перед нами явление внутренне размытое, не имеющее отчетливой структуры, "исчезающее" и вновь проявляющееся с разной степенью "ясности" <...> — явление, требующее особой оптики, настроенной на микропроцессы. <...> Сложность состоит еще и в том, что любой авангард генетически связан с проблемой художественного предела. Его прерогатива — исследование края явлений, экспериментальная проверка на прочность границ, считающихся в традиционном искусстве незыблемыми, выход к "последней черте" и желание узнать, что находится за ней. Сохраняя за собой статус искусства и в то же время подрывая его основы, испытывая границы допустимого, авангард всегда сопровождается полемикой. Поэтому он может быть назван промежуточным, пограничным явлением. Балансируя на этой границе, беспрестанно отодвигая ее все дальше, авангард тем самым расширяет возможности естественных языков искусства или обнаруживает тенденцию переходя к искусственным. Вместе с тем он как бы очерчивает окружность, сигнализирующую о действительной необходимости ограничений. Авангардизм — это какой-то уникальный, самостоятельный или параллельный вид творчества, неразрывно связанный с традиционным. Причем последний является объектом его пристального исследования. Все, к чему несколько позже, а иногда и в то же самое время, искусство приходит естественным путем, в авангардном творчестве "изобретается", появляется в результате некоего интеллектуального усилия, эксперимента» (там же. С. 590). Как говорится, сложно что-то добавить...

В этом же ряду стоят опыт «визуальной музыки» А. Лурье, светомузыкальные композиции В. Кандинского, а также «четвертитоновые» эксперименты Н. Обухова и И. Вышнеградского. Все эти опыты были направлены на оформление модели «новой музыки», «музыки будущего».

Центральным понятием в полемике о «новой музыке» стало «новое звукосозерцание» (Н. Рославец), и как варианты — «новое звуковое сознание» (Л. Сабанеев), «музыкальное мироощущение» (А. Лурье). «Многочисленные определения, призванные зафиксировать новое звукосозерцание, объединяет стремление выявить некий общий звукообраз, собирающий самые актуальные музыкально-слуховые представления своего времени. Таким образом, звукосозерцание как специфически музыкальная форма мировидения, оказывается способным включить в себя предельно широкую звуковую шкалу, весь объем возможным слуховых представлений, которые могут быть помыслены сознанием творящим и воспринимающим»[86].

Другим вектором «фонизма» в культуре Авангарда является тема музыкальных завоеваний слова, а также проблема звука в языке — естественном и поэтическом.

Впервые о вторжении музыки в словесный язык всерьез заговорил, как ни странно, композитор Александр Скрябин (правда, с большой долей вероятности его мысли могли быть инспирированы реминисценциями из Хлебникова). Л. Сабанеев приводит по памяти такую интуицию композитора: «В языке, — говорил Александр Николаевич, — есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, *что всякое слово есть одна гармония*»[87]. Последующая практика таких поэтов, как В. Хлебников (ср. с важнейшим для него «великим скрябинским началом»), А. Белый («Я стал композитором языка»), О. Мандельштам, А. Введенский, подтвердила эту догадку композитора. Установка на музыкальность — как в поэзии, так и в жизни — превалирует у этих авторов над другими художественными инструментами. Что касается А. Белого, он по праву считается «старшиной» в этом списке. Как пишет Л. Гервер, «главное, что определяет его старшинство, это полнота охвата различных сторон взаимодействия музыки и слова и теоретическое осмысление важнейших аспектов этого взаимодействия»[88].

Творчество Андрея Белого явилось отправной точкой и для новаторов в области поэтической письменности и экспериментального стиховедения. Одним из них был Алексей Чичерин (1889–1960), поэт-конструктивист, «конструктор книги» и теоретик литературного конструктивизма. Он выработал целую поэтическую систему, основанную на звуко-ритмических закономерностях («тактах с их ритмическими подразделениями»). В трактате «Кан-Фун», печатаемом нами здесь, говорилось о поиске элементарной ритмической единицы поэтической речи: «Принимая во внимание, что речь включает в себя музыку — установить эту единицу можно только путем

---

[86] *Польднева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда. С. 598. О новом звукосозерцании Авангарда в более широком контексте можно получить представление из след. литературы: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. М., 1991; *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001; *Казанская Л.* Н.И. Кульбин и русский музыкальный авангард // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 1. 1997. СПб., 1997. С. 41–64; *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. М., 2003. С. 614–653 (глава «Новаторское движение в музыке»); *Румянцев С.Ю.* Книга тишины: Звуковой образ города. СПб., 2003.

[87] *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 290.

[88] *Гервер Л.Л.* Указ соч. С. 100.

детальнейшего исследования, с применением математических способов: 1) Слова с его составными и производными; 2) Музыки, в таком же объеме и 3) Путей и природы взаимопроникновения этих двух областей. Речь включает в себя музыку» (см. в наст. изд.). О том, что из этого вышло, можно узнать из стихотворений Чичерина, напечатанных, например, в книге С. Бирюкова «РОКУ УКОР: поэтические начала». М., 2003.

Более подробно о музыкально-поэтических экспериментах и музыкально-проективных теориях русского Авангарда пишет С. Бирюков в статье, публикуемой завершающим номером в данном блоке.

* * *

Делая выборку текстов для настоящего раздела, мы не стремились охватить весь мир русского Авангарда, столь многоликий и разный. За рамками этой книги остаются такие важные для Авангарда фигуры, как Вяч. Иванов, В. Маяковский, М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Платонов, А. Введенский, Д. Хармс, К. Вагинов, С. Кржижановский, В. Татлин, В. Фаворский, А. Родченко, Вс. Мейерхольд, Дз. Вертов, С. Эйзенштейн и многие другие. Никакой объем и масштаб книги не смог бы уместить всю эту достойную компанию в одной издательской единице. Учитывая это, мы выбрали лишь несколько ключевых маршрутов авангардной эпопеи, во-первых, наиболее близких к семиотике, а во-вторых, мало известные и мало изученные сами по себе.

Кроме всего прочего, идеей подборки является демонстрация живой истории творческой мысли. Это значит, что тексты подбирались не по искусствоведческому или сугубо историческому, а по человеческому, т. е. внутреннему принципу. И в соответствии с этим принципом, мы, со своей стороны, призываем воспринимать их не как музейные ценности или же тексты с отжившей прагматикой, но как действенные составляющие современного динамического опыта. Опыта в искусстве, науке и в самой жизни.

«Видеть все заново, как суть Единого», — мы перенимаем этот лозунг М. Матюшина и движемся дальше. Мы также разделяем убеждение В.П. Григорьева в том, что ритм Авангарда «возродится и уже возрождается, во всяком случае, в Авангарде, изучающем Авангард, как в "человечестве, верующем в человечество" (Хлебников)»[89].

Передавая слово текстам и их авторам, предварим их двумя цитатами, наиболее точно отвечающими смыслу данной работы и данной книги. Обычно эпиграфы идут в начале статьи, как бы настраивая читателя на определенный лад восприятия текста, «затягивая» в текст. Здесь мы считаем нужным привести их еще и в конце, «затягивая» читателя уже в за-текстовое пространство — назад, к самим вещам!

«Люди — различны; мировоззрения — различны; исходные пути — разные; а горизонт предстоящего общего — в индивидуальнейшем; индивидуальнейшее и есть итог преодоления расщепа меж субъективным и объективным в третье; третье, индивидуально строимое из симптомов времени, как будто общее достояние всех нас, выращивающих новую культуру

Андрей Белый. Почему я стал символистом...

«Со временем, когда Мы станет богом, речные русла всех мыслей будут течь с высот единой мысли. Но мы не боги, а потому будем течь, как реки, в море будущего. Оттуда, где расположен опыт каждого, течь то Волгой, то Тереком, то Яиком в общее море единого будущего»

Велимир Хлебников. Из записных книжек

---

[89] *Григорьев В.П.* Хлебников и авангард // *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000.

Андрей Белый

РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРА[1]

Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция; предстает ураганом, сметающим формы; и изваянием, камнем застыла скульптурная форма. Революция напоминает природу: грозу, наводнение, водопад; все в ней бьет *«через край»*, все чрезмерно.

В умелом *«чуть-чуть»* создается гармония контуров Аполлоновой статуи[2].

Обилие произведений искусства обычно в предреволюционное время; и — после. Наоборот: напряженность художеств ослаблена в миг революции.

Меж революцией и искусством установима теснейшая связь; но эту связь нелегко обнаружить: она сокровенна; неуловима прямая зависимость завершенных творений искусства от воли революции: направления роста стеблей и корней из единого центра обратны друг другу; рост проявленной творческой формы и рост революции тоже обратны друг другу.

Но центр роста один.

Произведения искусства суть формы культуры, предполагающей *культ*, т. е. бережный, кропотливый уход, предполагающей непрерывность развития; вся культура искусств обусловлена эволюцией.

Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция; эволюция — в непрерывности формования жизни; в эволюции революционная лава твердеет в плодоносящую землю, чтобы из семени встал зеленеющий юный росток.

Цвет культуры — *зеленый*, и цвет революции — *огненный*. С точки зрения этой изорвана эволюция человечества революционными взрывами: то бежит раскаленная лава *кровавым* потоком по зеленеющим склонам вулкана, то по ним пробегает *зеленая* поросль культуры, скрывая остывшую, оземленевшую лаву; революционные взрывы сменяют волну эволюции; но их кроют покровы бегущих за ними культур; за зеленым покровом блистает кровавое пламя, и за пламенем этим опять зеленеет листва; но *зеленый* цвет дополнителен *красному*.

Пересечение революционных и эволюционных энергий, *зеленого* с *красным*, — в блистающей белизне Аполлонова света: в искусстве. Но этот свет есть невидимый свет (видима, как мы знаем, поверхность свечения): искусство духовно.

Материальное выраженье его есть недолжное, временное уплотнение культуры; в нем искусство, культурный продукт, есть предмет потребленья: товарная ценность, фетиш, идол, звонкие разменные деньги. Таковые продукты культуры, подобно подброшенным в воздухе грузам, остановившиеся, падают, как курок на пистон. Энергией революционного взрыва ответствует творческий, их породивший процесс.

Превращенье культурной формующей силы в продукт потребления превращает хлеб жизни в черствеющий, мертвенный камень; он куется в монету; и копится капитал. Видоизменяются формы культуры; наука приобретает технический, узкопрактический смысл; и гастрономией процветает эстетика: золотеющим отблеском солнца обогащают себя, как червонцами; и, как в шелка, облекаются нежные колориты зари; в творчестве правовых отношений царит принудительный кнут, как полицейская мера для обуздания все растущего эгоизма утонченной чувствительности; то, что было когда-то игрою моральных фантазий, предстает теперь властью; сила власти без творчества, в свою очередь, оплотневает, как власть принудительной силы; и карающим молотом высекает она Прометеев огонь из груди.

Прометеев духовный огонь есть очаг революции в предреволюционное время; он — бунт против фальши подмены: текучей, пластической формы ее материальным каркасом; революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плоть; выявление духовного облика наступает позднее; в революции экономических и правовых отношений мы видим последствия революционно-духовной волны; в пламенном энтузиазме она начинается; ее окончание — опять-таки в духе: в семицветной заре, восстающей из брызг: в романтической, тихой, сияющей радуге новорожденной культуры.

Неоформленность содержания революций порой угрожает культуре; обратно: насильственный штемпель на ценностях и продуктах культуры, взгляд на них как на ходкий товар обладает магическим свойством, он становится прикосновеньем Мидаса; прикосновенье Мидаса, гласит мифология, превращало предметы в куски неподвижных металлов[3]; прикосновение грубой власти к культуре сжимает свободу течения жизни; в государственном капитализме культура — продукт; в революции искусство — процесс, не имеющий явственной, проявленной формы; здесь продукт и процесс противопоставлены; буйственно бьющая мощь противопоставлена дремлющей, тяжелеющей косности.

Цвет культуры, *зеленый*, и цвет революции, *красный*, одинаково суть отвлечения от единого, белого, материально не зримого цвета: Аполлонов свет творчества есть воистину свет духовный. И он — светоч миру.

Средь культурных законченных форм и искусство — культурная форма; тем не менее в недрах его совершается революционно-духовный процесс; противоречие в свое время осознано Ницше; и — принято нами. Примирение в трагедии творящей души — здесь процесс сотворения есть кованье меча, долженствующего нам разбить цепи рока, сотканные с прошлым: продукты, созданные нами и очертившие оплотневший магический круг; встреча с роком как с собственным двойником есть огромная сила трагедии; раздвоение в жизни искусств примиряется в осознании раздвоения «я» человека: его высшее «я» начинает борьбу с косным «я». От исхода борьбы изменяется все течение творчеств отставшей культуры; столкновения революции и культуры — диалог двух «я» человеческих в проявлениях общественной жизни.

Корень всех трагических столкновений есть воистину встреча моя с моим собственным «я»; корень всех проявлений искусства — трагедия; и поэтому нам понятно: борьба человека и рока друг с другом отражена в построении трагедией порождаемых форм; из первичной трагедии выпали все первичные формы; двойственность их отменила все. Эта двойственность в том, что, с одной стороны, произведенье искусства не ограничено временем, местом и формою; и — безгранично оно расширяет себя в наших недрах души; а с другой стороны, оно — форма во времени, в определенном пространстве; и — неподвижно закована в материале.

Место статуи — определенно: в музее ее охраняют от взора музейные стены; чтоб увидеть ее, необходимо мне совершить путешествие в определенную местность и, быть может, подолгу искать ее скрывший музей; но, с другой стороны, эту статую я уношу из ее оболочки в моем восприятии; восприятие — навеки со мною; над ним я работаю; из работы моей возникают подвижные поросли великолепнейших образов; неподвижная статуя в них течет, в них растет, как зерно в прорастающей, ветром зыблемой ниве, и льется вовне рядом статуй и красочных звуков, исходит дождями сонетов; впечатление их творится опять-таки в им внимающих душах. Неподвижная статуя ожила в *становлении*; в нем раскрыта, как роза, когда-то единая форма ис-

кусства; и в нем же раскрыта природа процессов, создавших ее: вторая природа — природы, нам данной; природа и формы искусства — во мне протекающий огненный, революционный процесс, не имеющий формы, невидимый окоп: во мне и в сочувственных душах когда-то застывшая статуя придает ясными струями тысячемысленных чувств.

Жизнь лица — в выражениях; центр лица — не глаза, а мгновенно зажегшийся взгляд; вот он есть, вот и нет его вовсе; не изваять его в мрамор; жизнь лица изобразима в искусстве не прямо, а своеродными, условными средствами. И такими же средствами выражаема буря общественной жизни; прямых соответствий здесь нет никогда. Рассудочны все обычные проведения параллелей меж искусством и струями революций; абстрактно вменение тенденциозных эстетик: живописать революцию серией протоколов и фотографий, ее брать сюжетом ее и т. д. Вдохновение есть создание образов, не совпадающих с вдохновляющим образом. Вдохновляющий образ Сикстинской Мадонны взрывает в душе бури образов, арабесок, градацию симфонических звуков; и под пеною их разверзается голубая беззвучная немота; не в описанье Мадонны — Мадонна; нет, скорее она в переливах вздыхающей лиры Новалиса[4].

Революция, проливаясь в душу поэтов, оттуда растет не как образ действительно бывший; нет, она вырастает скорей *голубыми* цветами романтики и золотом солнца; и золото солнца, и нежная нега лазури обратно влекут революцию с большей стихийностью, чем нелепо составленный революционный сюжет.

Я напомню читателю: 1905 год в жизни творчества — что нам подлинно дал? Многообразие бледнейших рассказов о бомбах, расстрелах, жандармах. Но отразился он ярко — поздней; и — отражается ныне; революция по отношению к бледным рассказам революционной эпохи осталась живым, полным жизни лицом, в нас вперенным; все же снимки с нее — суть портреты без взгляда; 1905 год оживает позднее в волнующих строфах поэзии Гиппиус[5]; но эти строфы написаны вольно, в них нет фотографии; произведенье искусства с сюжетом на тему суть слепки из гипса с живого лица; и таковыми являются вялые славословья поэтов в рифмованных строчках: «свобода», «народа»; но знаю наверное я: в колоссальнейших образах отобразится великая русская революция в ближайшей эпохе с тем большею силой, чем меньше художники слова будут ее профанировать в наши грозные дни.

Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху теченья ее; и невозможно потребовать от поэтов, художников, музыкантов, чтобы они восхваляли ее в дифирамбах и гимнах; этим гимнам, мгновенно написанным и напечатанным завтра на рыхлой газетной бумаге, признаться, не верю; потрясение, радость, восторг погружают нас в немоту; целомудренно я молчу о священных событиях моей внутренней жизни; и потому-то противны мне были недавние вопли поэтов на темы войны; и потому-то все те, кто сейчас изливает поверхность души в очень гладко рифмованных строчках по поводу мирового события никогда не скажут о нем своего правдивого слова; быть может, о нем скажет слово свое не теперь, а потом главным образом тот, кто молчит.

Революция — акт зачатия творческих форм, созревающих в десятилетиях; после акта зачатия зачавшая временно блекнет; ее жизнь не в цветении, а в приливе питающих соков к... младенцу; в момент революции временно блекнут цветы перед нами процветших искусств; оболочка их вянет: так вянут ланиты беременных женщин; но в угасании внешнего блеска — сияние скрытой красоты; прекрасно молчание творчеств в минуту глаголящей жизни; вмешательство их голосов в ее бурную речь наступает тогда, когда речь будет сказана.

Мне рисуется жест художника в революционном периоде; это есть жест отдачи себя, жест забвенья себя как жреца красоты: ощущенье себя рядовым гражданином всеобщего дела; вспомните огромного Вагнера[6]: он, услышавши пение революционной толпы, взмахом палочки обрывает симфонию и, бросаясь с дирижерского пульта, убегает к толпе; говорит; и — спасается бегством из Лейпцига; Вагнер мог бы написать великолепные дифирамбы; и дирижировать ими... в Швейцарии; но дифирамбов не пишет он вовсе, а... обрывает симфонию: забывает достоинство мудрого охранителя культа; ощущает себя рядовым агитатором. Но это вовсе не значит, что жизнь революции не отразилась в художнике; нет, глубоко запала она — так глубоко запала в душе, что в момент революции гений Вагнера онемел: то была немота потрясенья; она разразилась позднее огромными взрывами: тетралогией «Нибелунгов», живописаньем сверженья кумиров и торжеством человека над гнетом отживших божеств; отразилась она заклинательным взрывом огней революции, охватившим Вальгаллу.

Вагнер — подлинный революционер в своей сфере, как Ибсен[7], переживавший события сорок восьмого года с отзывчивой пылкостью; в диалоге Ибсена — взрыв драматургии; да, печать революции духа сверкает на нем. И Вагнер, и Ибсен в себе отразили стихию; меж революцией и проявлением их творчеств не явная, но теснейшая связь. Но еще большая связь их с начавшейся революционной эпохой: предреволюционное время окрашено отблесками набегающих революционных огней; эти отблески почиют на искусствах.

Революция — проявление творческих сил; в оформлениях жизни тем силам нет места, содержание жизни текуче; оно утекло из-под форм: формы ссохлись давно; в них бесформенность бьет из подполья. Оформление — выявление содержанья вовне; но в обычных условиях жизни процесс оформления заменен уплотнением, образующим вместо форм неподвижные накипи; все абстракции и все материальные формы суть накипи собственно форм, ненормальные отложения на форме, напоминающие отложения кожи: какие-то роговые щиты; в оформлениях жизни они образуют недвижный и коснорастущий балласт; так скелет внутри нас: предстает в его образе смерть; наш скелет — не живой отпечаток живого пластического образа в минеральной материи; в этом смысле он труп: мы его отлагаем в себе; и, отлагая в себе, мы его за собою таскаем; мы словно прикованы к трупу жизни; но это не значит, что мы суть скелеты; пока живы мы, скелет спрятан; выступает из нас наша *«смерть»* лишь позднее, когда отлетит дух движения из разложившихся тканей; вот такое-то выступленье *«скелета»* из жизненной формы до смерти являет собою подмена процесса творения отбросом: материальным продуктом; и такое же точно явленье *«скелета»* до смерти — распад диалектики мысли на отдельные части свои: на неживые понятия; эти понятия — кости; номенклатура их есть система костей: сотворенье скелета. Мы себе сотворяем досмертную смерть, механизируем процесс эволюции. В нашей мертвенной мысли плоть жизни разложена на элементы материи; оттого-то законы движения материальных продуктов (товаров) нам становятся и законами проявлений общественной жизни; так сведение сил лишь к механике экономических отношений преждевременно выявляет из нас наш скелет, на которого изливаем мы наше страшное вдохновение; и мертвец механически увлекает нас за собой — в мир машинного производства; символ смерти — скелет; и подобье скелета — машина; этот новый гомункул, машина, восставши из нас, увлекает нас в смерть; неосторожное обращенье с машинами, переоценка машин, есть источник катастроф обставшей действительности; и оттого-то процессы творения жизни уже не играют существенной роли в эволюционной действительности: в эволюции (так, как мы понимаем ее) изучаем мы только процессы

движений товарных вагонов; и нагрузку их зернами; не изучаем процессы мы жизни зерна внутри колоса и — наливание колоса.

В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы ростка, разрыванье ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни; революционное выражение инволюции есть один частный случай инволютивных процессов; а именно: столкновение силы ростка с ненормально утолщенным коростом формы; здесь насильственно сброшена форма — каркас.

Акт революции двойственен; он — насильственен; он — свободен; он есть смерть старых форм; он — рождение новых; но эти два проявленья — две ветви единого корня; в этом корне нам нет распадения меж содержанием и формой; в нем динамика духа (процесс) сочетаема с статикой плоти (продуктом); нам примером возможности подобного парадоксального сочетания является мышление; в нем субъект, идеальная деятельность, субстанциально отождествима с объектом, идеей, которая есть продукт этой деятельности; и потому-то в нем нет никакого разрыва меж содержанием и формой. И оттого-то нам мысль предстоит неустанно текучею формою — формой в движении.

Инволюция есть такая же текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец взыграл ся во чреве*.

Революционные силы суть струи артезианских источников; сначала источник бьет грязью; и — косность земная взлетает в струе; но струя очищается; революционное очищение — организация хаоса в гибкость движения новорожденных форм. Первый миг революции — образование паров, а второй — их сгущение в гибкую и текучую форму: то — облако; облако в движении есть все, что угодно: великан, город, башня; в нем господствует метаморфоза; на нем появляется краска; оно гласит громом; громовые гласы в немом и бесформенном паре есть чудо рождения жизни из недр революции.

Революционной эпохе предшествует смутное прозревание будущих форм зареволюционной действительности... в фантастической дымке искусств; там, в неясно гласящей нам сказке, преподносится смутно грядущая быль; то она — мифология; то — под покровами прошлого, преображенного сказочным ореолом; это прошлое, в сущности, нам говорит тем, что не было никогда; вся романтика воспоминаний о прошлом есть, в сущности, чаянье: будущее, не имея законченной формы, встает нам под маскою бывшего; и потому это *«бывшее»* не было никогда: оно — страна Мечты; «Embarquement pour Cythère»[8] отражает томления предреволюционной действительности.

В романтизме, в фантастике, в сказочной дымке искусств есть уже забастовка; она указует, что где-то в сознании накопилась энергия революционного взрыва, что скоро из облачных волн романтизма покажется... молния. Революционный период начала истекшего века бежит по Европе в волне романтизма; и наше время проходит перед нами в волне символизма.

Революция в области формы — последствие романтизма: ощущение безглагольности, несказанности вечно сопутствует ей; тайна будущей формы не вскрыта, а сущие формы изношены; и они упадают; революция в области форм иллюзорна: она — эволюция разложения мертвых, застывших каркасов под давлением внутренних импульсов, не явивших свой лик.

В революционное время душа утонченных художников раскрывается женственно внутренним импульсом духа; акт зачатия духом в душе происходит; переживаются в образах тайны грядущих форм жизни; за революционное время не видится явственно; но оно проницается вещим чувством художника; и оно облекает грядущую некогда быль в оперение сказок и в складки обставшей действительности; так действительность эта приобретает двоящийся смысл; и сама превращается в символ, не разрываясь на части, а — становясь все прозрачней: таковы драмы Ибсена — величайшего анархиста предреволюционного времени; и оттого эти драмы гремят по Европе громами летящих лавин; и — потрясают паденьями, взлетами, песнью и сумасшедшими криками. Драмы Ибсена — это стрелка компаса: в них падение Сольнеса, Бранта и Рубека[9] с высоты ледников есть падение стрелки компаса пред налетающей бурей; нам в лавинном грохоте всей драматургии Ибсена уже слышны иные далекие грохоты: грохоты пушек войны мировой, небывалой; и — гром революций.

Первые революционные грохоты крадутся на голубиных шагах... внутри нас. Всей романтикой творчества обрамлена революция. И из нее, из романтики, вытекают новейшие лозунгу материалы: они в реализме; как ни странно сказать, наши Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский и Пушкин — наследия отгремевшей до них революционной волны.

Революционная эра текущей эпохи себя начинает в искусстве разрывами сложенной, натуралистической формы: импрессионизм начинает разрыв, не сознавая своей разрушительной миссии и полагая, что он утверждает натуру; но он распыляется в атомы футуризмом, кубизмом, супрематизмом и прочими новейшими формами; из разрывов встает нераскрытое содержанье грядущей эпохи в волне символизма.

Революция форм еще не есть революция; нет, она — разложение косной материи творчеств; новое содержание под обломками формы являет себя в разрушительных вихрях, опустошающих формы; но в душе оно — ритм, а не вихрь: оно *лад*, а не шум; оно — стих; и оно — не слепая стихия; и этот лад постигается не в гримасах умершего слова, а в уменье прочесть прорастающий смысл в самой трещине слова; нужен взгляд сквозь сюжет для конкретного пониманья сюжетов искусства недавнего прошлого; и тогда нам откроется: революцией, мировою войною и многим еще, не свершившимся в поле зрения нашем, чреваты творения отцов символизма. Кто проникнет в не ясно гласящие мифы недавнего прошлого, скажет, как Блок:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней[10].

Современный художник давно уже слышит вменения *«царства свободы»*, летящие вдали; отвергнуть каркасы искусств, оскудевшие формы и стать самому своей собственной формой; мы работали не над тем материалом: не глина, не слово, не краска, не звук — наши формы; наша форма — душа; изменяя ее, вырываемся мы из необходимостей творчества в страны свободы его. От вменения преображать вещество современный художник стремится возвыситься к нравственной жажде: пересоздать свою душу. Революция духа его восхищает к прообразам будущих форм, как орел Ганимеда[11]. Эта жажда давно уж сказалась в Толстом, в его жесте отказа от бренных форм творчества; и сказалась она в *драматическом эпилоге* у Ибсена; тот же жест, проявляясь мучительно в Гоголе, нас лишает второй половины бессмертной поэмы его: «Мертвых душ», ибо *«мертвые»*, мы, — *«пробуждаемся»*; царство свободы — уж в нас! *Оно будет вне нас!*[12]

Бренный образ изломанной формы есть символ; мир нам данных искусств — он не есть мир искусства, искусства создания жизни; он — все еще *символ*, который, по Ницше, всего лишь *кивает без слов;* мир искусств, нам доселе гласивший, давно уж молчит и *кивает без слов;* заговорили далекие грохоты еще невнятного слова, которого первая буква — *война*, а вторая — *восстанье... из мертвых*.

Революция до революции, до войны еще — издали внятно *кивает без слов:* ее взгляд без единого слова — романтика. И когда говорит министр Керенский *«будем романтиками»*[13], мы, поэты, художники, — мы ему отвечаем: «Мы — будем, мы — будем...»

Этот жест в грозный час революций не разрешается внятно в искусстве, а переходит в стремление: слиться с внутренним ритмом *стихий;* пережить их, как *стих;* речь художника к голосу революционной стихии есть внутренний стих о прекрасной возлюбленной даме; душе русской жизни; отношение к революции, как к возлюбленной, есть проявление инстинктивной уверенности, что брак ее с творчеством состоится; мы ведь любим ее не в ее бренных формах — в *ребенке*, который родится от брака:

Нет, не тебя так пылко я люблю...
В твоих чертах ищу черты иные...[14]

И далее:

Сияй же, указанный путь!
Веди к недоступному счастью
Того, кто надежды не знал...
И сердце утонет в восторге
При виде тебя...[15]

Соединение революционера с художником в *пламенном энтузиазме* обоих, в романтике отношения к происходящим событиям.

Творчество есть процесс воплощения духа; оно — инволюция; материя — разломанный дух; в материализации — иссякновение творчества; противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва.

В текущих столетиях дух подменился абстракцией духа; абстракция духа есть *принцип;* его жизнь — диалектика мертвых понятий по роковому и логикой разоблаченному кругу; разоблачение порочного круга есть смерть диалектики в номенклатуре понятий, которых значение в умении прилагать их к предмету: предмет — материален; субстанция духа сменилась субстанцией мира материи в абстракциях мысли; от этого мысль революций (раскрытие духа в материи) естественно подменяется мыслью о революции материальных условий обставшего быта; и — только. В экономическом материализме — абстракция революции духа; революционного организма в нем нет; есть его уплощенная тень. Революция производственных отношений есть отражение революции, а не сама революция; экономический материализм полагает лишь в ней чистоту, и полагает он: революции духа — не чисты; они буржуазны.

Революция чистая, революция-собственно, еще только идет из туманов грядущей эпохи. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они *буржуазны* и находятся внутри эволюционного круга огромной эпохи, именуемой нами *«история»*; эпоха грядущая вне-исторична, всемирна. Так, абстрактное взятие революции подменяет ее эволюционным процессом. Действительно.

Обобществленье орудий товарного производства вытекает естественно из эволюции экономических отношений; переход к социализму в условиях нашей мысли вскрывает лишь стадии ликвидации старых форм; и — не вскрывает нам новых; диктатура трудящихся масс завершает последнюю стадию; но она вытекает естественно из условий развития капитала: социальная революция в этом смысле не есть революция; и она — буржуазна. Подлинный эволюционный прорыв, революция-собственно, наступает поздней, но тут занавес падает; новые социальные формы, по существу, нам не вскрыты; мы знаем о них лишь одно, что они невскрываемы, потому что орудия вскрытия (философия и научная мысль) суть *продукты* ветшающей буржуазной культуры; вместе с ней они падают; там, в моменте раскрытия новых творческих форм, проецирует бренная мысль свои бренные образы трудового хозяйства; труд — абстракция творчества; и трудовое хозяйство реально не вскрыто; невозможность конкретно раскрыть содержание будущей за-революционной эпохи теорией социализма осознана; в этом месте теория нам рисует скачок — в вовсе новое *царство свободы;* это *царство свободы* есть, в сущности, лишь признание нового измерения жизни вне бренных условий товарной культуры и ей обусловленной бренной рассудочной мысли. Только *новым сознанием* измеримо грядущее *царство свободы;* но сознание это лежит за пределом сознания, нам данного.

Так попытка нам выявить квинтэссенцию революции подменяется вынесением содержания ее за все виды ее проявлений, которые все еще — эволюция упадающих, материально воспринятых форм.

Точно так же теории наши о вещественно данных искусствах заставляют поновому нас поставить вопрос: «Что такое искусство?» Не чудачество, а *трагедия творчества,* поднимает вопрос в том решительном виде, как он восстает у Толстого. И, защищая искусство Бетховена, Вагнера, Гете от вопроса Толстого, невольно смешны мы — не Вагнеры, не Бетховены, не Толстые, а только... любители красоты, ему посвящающие разве что часок перед сном.

В XIX и XX столетии представленья о творчестве у сильнейших его представителей парадоксальны до крайности; по отношению к прежним воззрениям революционны они; наблюдается естественный рост этих взглядов; открываются с большею ясностью и причины возникновенья его; самая эволюция творчеств мучительно вскрыла в текущем столетии противоречивый смысл творчества; покровы классической формы разорваны; недра, сокрытые прежде, нам выперты всюду из форм; произведенья искусств нашей эры не суть Аполлоновы статуи, а клубки нас пугающих и друг друга терзающих змей. Для искусства начала истекшего века до крайности характерно признание Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»[16]. Начало XX века характеризует признание Владимира Маяковского о... *распятых перекрестком городовых*[17]. Признания эти, не правда ли, разделяет огромная бездна.

Распадение мира искусств на отдельные русла обусловлено сложностью нарастающих технических средств; искусство кольцом обложили орудия производства; они ворвались в мир искусства; они сломали искусство; процесс усложнения производств, полоняя мир творчеств, увлек за собой мир искусств в ту же сферу Аида: в коптящую дымами сферу промышленности; превращение города в крупный промышленный центр, разбивая искусство в его целомудренном облике, уплотнит материально разбитые части его; ускорение темпа развития русл есть развитие лишь его технических коростов; динамический ритм под щитом нарастающих форм превращается в черепаху под ними; черепаший ход творчеств плодит суррогаты; и легкокрылая мода, играя поверхностью формы, не проницает ядра замерзающих импульсов духа.

В материальной недвижности форм не находит исхода себе огневая динамика импульса; она утекает из формы... в под-форменный хаос; и безглагольной романти-

кой, внутренне революционно-духовным порывом, она рвет эти формы, техника революционизирует скрытую энергию творчеств вовсе не тем, что она изменяет вид творчеств, а тем, что она подавляет своею броней выявление его скрытого духа; технизация формы естественно превращает ее в оболочку от бомбы, а свободно летающий творческий воздух сжимает она до его косной твердости; так становится он динамитом, взрывающим форму; но осколки разбившейся формы впоследствии становятся бомбами; и они разрываются; роковой круг распада растет: дифференциация творчеств в условиях материальной культуры ведет к декадентству.

Внутри жизни искусств поднимается бунт против форм; осознается, что творчество — в творчестве новых духовно-душевных стихий; его форма — не бренная: нет, не глина, не краска она; и — не звук; нет, она есть душа человека.

В пластике внутренней жизни, в овладевании новыми царствами духа — движение творчества, а не в технике воплощения в материальное вещество. Воплощение есть выдыхание огненно-духовной стихии в морозную атмосферу отставшей действительности; воплощение есть свободное образование кристаллов из влаги дыхания; но самое выдыхание, в сущности, есть пассивный процесс, обусловленный вздохом; самый вздох зависит от легких; творчество не в сложенье кристаллов из инея пара; творчество и не вдох; нет, оно есть работа над легкими; изменение организма творца.

В перенесенье внимания от кристаллов распавшихся творчеств (от воздуха творчеств) к источнику выдыхания, к легким, впервые вскрывается *царство свободы* его вне революции форм, которая *«буржуазна»* всегда. *Царство свободы* — в пересоздании самих возможностей творчеств, в воссоздании новых условий, доселе не бывших. Необходимость технических средств, этот рок, этот Новый Египет, воистину есть иллюзия творчества, нарисованная двойником подлинно духовного «я»: человеческим эгоизмом и человеческой косностью.

Отрицание Гоголем, Ибсеном, Ницше, Толстым, Достоевским обычного творчества есть начало *исхода* творцов из Египта искусств. Здесь художник воистину Моисей, поднимающийся к Синаю за новым законодательством жизни; меньшего он не может поставить себе; но такое внимание творчествам быть законами *царства свободы* есть вмененье творцам: не нарушить моральной фантазии вновь создаваемой жизни; вменение это неисполнимо в условиях данной жизни; отсюда — трагедия творчества, где драматург — исполнитель, а исполнение — не сцена, а жизнь.

Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира; но мир созданных форм не пускает творца в им созданное царство свободы; у порога его стоит страж: наше косное «я»; борьба с собственной бренною формой, *со стражем порога*, и есть встреча с *роком*, трагедия творчества; во время этой трагедии происходит отказ наш от творчеств, уход из искусства; тут становятся нам понятным сожжение «Мертвых душ», сумасшествие Ницше, глухое молчанье Толстого. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом.

Только в этом моменте своем все искусство становится подлинной революцией жизни; но до этого мига еще исчезает оно, как мир форм; этот третий момент запределен условиями осуществленной культуры; и потому в ней бесформенен он; и потому-то воистину *царство свободы* в искусстве нашей мыслью встречается, как вторжение беззаконной кометы; нашей мысли грозит этот миг анархической революции, не могущей себя проявить в революции социальной. Но это все потому, что наша мысль есть абстракция, обращенная к материальному миру; мате-

рия есть разломанный дух; материя есть кривое зеркало духа; и оттого-то в условиях материальной культуры и в революциях форм все духовное в содержании жизни революционной культуры называют подчас индивидуалистическим, анархическим хаосом.

Подлинно революционны и Ибсен, и Штирнер, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс; в глубине их сознания гремят нам огромные революционные взрывы; и они-то нам подлинно рвут неприятельский фронт; неприятельский фронт — это наша душевная косность; и *герои из царства свободы* встают нам неясно в своем титаническом облике на вершинах искусства: Прометеи, и Данте, и Фаусты, и Эмпедоклы, летящие вниз головой в жерло кратера, и Заратустры. бегущие вверх к ледникам, — эти мощные образы только неясные прорезы граждан свободного града осуществленной за-революционной культуры.

И нам ясно: лежащие в будущем формы общественной жизни, осуществленные революцией-собственно, не суть вовсе формы какой-нибудь *«большевистской»* культуры, а — вечносущее, скрытое под формальной вуалью искусств. Оплотнение искусства в условиях социальной действительности есть всегда превращение живой плоти его в поедаемый хлеб, но в таком понимании его этот хлеб черственеет: становится камнем; современная нам культура давно уж глаголет камнями; ее ценность — в монете; современная революция устремляется ко хлебам. Но *«не о хлебе едином»* печется душа человека. Ни в хлебах, ни в камнях нет живой плоти жизни.

Царство нашей свободы, осуществимое в будущем, уже здесь: ныне с нами; оно *«вечносущее»*, скрытое в мире искусств. Его формы, обставшие нас, рассмотримы по плотности, т. е. по толще завесы, скрывающей подлинный лик мира будущей жизни. Наиболее косная форма есть зодчество; здесь *таимое* в творчестве как бы грузно заставлено огромными материальными массами; это *таимое*, проницая толщу косных форм, одушевленней в скульптуре; и оно лишь завеса, горящая красками в живописи; эта завеса в поэзии заволновалась течением образов; образы здесь не даны; воображение поэзии все еще есть завеса воображаемых образов; музыка — наиболее романтична; наиболее слышима сквозь безобразный голос ее революция духа, гласящая царством свободы. Меж революцией и искусством проводима теснейшая параллель через музыку именно.

Чем понять речи музыки? Внутренним, что она вызывает: встающим в *нас* отзывом; но этот отзыв не музыка, а ее перевод на душевный язык. Мы должны внятно вникнуть в себя, чтоб правдиво описывать то, что встает в нас как отклик: встают нам и мысли, и чувства, и жесты, и импульсы; но эти мысли, но чувства, но жесты, внушенные музыкой, — не вскрытие музыки. Они многозначны и преломимы по-своему каждой отдельной душой, между тем: звуки музыки однозначны, точны, как мелодия, определенны, всё те же; почти они числа. Музыка, так сказать, математика нашей души; по отношению к многообразию пробуждаемых ею и мыслей, и образов она как бы есть тот закон, который их вызывает в душе, есть единство раствора, а мысли и образы музыки в нас суть кристаллы. Музыка есть источник рождения в нас каких-то сложнейших образований души, как безоблачность неба — источник рождения облака; музыка — глубже всего, что она в нас рождает; не простое — сложнейшее и тончайшее в нас пробуждаемо ей.

Если бы нам создать по образу и подобию пережитого в музыке образ встающего человека, он превысил бы нас, взятых в будничных наших делах.

Слушая музыку, переживаем мы какие-то огромные судьбы огромных людей, к которым нет у нас подступа; слушая музыку, мы чего-то хотим, но хотения наши оборваны повседневною жизнью; осуществить жизнь по музыке невозможно в условиях теперешней жизни; в ней мы себя ощущаем, как... в сапогах великана; но великан

этот все-таки — мы; верней, мы — в нашем будущем; ритмы будущих наших деяний в сошедшем к нам царстве свободы — даны; самые ж законы деяний нам остаются невскрытыми: музыка — глубже даже законов, нам данных в словах; она есть закон внутри нас нашей вечной свободы; и речь — порожденье ее.

Многообразье сложных чувств подымается музыкой из безглагольных глубин человеческой жизни; из-за порога сознания ей, только ей зажигаются зори невошедших сознаний; рисуются образы жизни еще недостигнутых человеческих отношений; в ней — уже лицо жизни — оттуда, из-за катастрофы образов; музыка, проливаясь в формы пред нею возникших искусств, размывает их контуры; воображение, образы в чистой музыке тонут; и потому сама ее форма прообразует нам революцию творчества, в ней призыв к осуществлению царства свободы, и потому-то лишь в ней предельное обнажение творчеств; и поздней других форм нам сложилась в истории формой; в ее форме попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формою квинтэссенцию процессов творения.

Пролетариат, по учению социалистов, есть класс среди классов; и, однако, в нем — выход из классовой градации общества; его миссия утопить уплотненные продукты труда (капиталы) в процессе труда. Так и музыка: она форма средь форм; и, однако, в ней выход за форму; ее миссия утопить уплотненные продукты творения (формы искусства) в изображении самого процесса творения.

Представления о реальном раскрытии форм трудового хозяйства в условиях нашей мысли абстрактны; представления эти суть, в сущности, перепрыги в пределы свободы плененною необходимостью мыслью. Трудовое хозяйство нам мыслимо, как градация индивидуальных трудов; но их корень есть творчество; трудовое хозяйство в реально раскрытой свободе или есть парадокс, или есть не хозяйство, а новый, неведомый, небывалый, свободою созидаемый мир.

В музыке долетают впервые к нам звуки из этого мира; она воля к нему; и оттого-то она не мирится ни с образом, ни с отдельною мыслью, ни с их совокупностью; по отношению к ней это всё только классы и формы; в ее форме загадан нам выход из формы; она то, что в нас хочет прекрасного, но что мы в себе еще не осознали научно; она — *пламенный энтузиазм;* она — путь; она — жизнь.

Музыка — внутренне еще не вскрывшиеся представления об индивидуальном труде, облагораживающем и свободном до возможности создавать мир искусств из каждого проявления человека.

Музыка есть невскрытый конверт с содержанием нашей судьбы: в музыке — содержание будущей исторической жизни; музыка — это голубь с вершины грядущего Арарата, приносящий в наш ковчег свою первую, масличную ветвь; эта весть есть решение участи всех заключенных в ковчеге; оттого-то она всенародна; и вместе — индивидуальна, интимна: касается каждого; в ней раскрытие каждой индивидуальной души до подлинно всенародного образа; но этот образ наш внутри нас как звезда; он — не виден; он дан в пучке блесков.

Революция духа — комета, летящая к нам из запредельной действительности; преодоление необходимости в царстве свободы, рисуемый социальный прыжок; он — паденье кометы на нас; но и это падение есть иллюзия зрения: отражение в небосводе происходящего в сердце: в нашем сердце мы видим уже звездный луг новорожденного облика нас в нашем будущем, явленный музыкой; расширение точки звезды до летящего диска кометы уже происходит в глубинах сердечного знания: пламенный энтузиазм развивает в комету звезду; и мы слушаем звездные звуки о нас — в нашем будущем.

Уразумение внутренней связи искусств с революцией в уразумении связи двух образов: упадающей над головою кометы и... неподвижной звезды внутри нас. Тут-то подлинное пересечение и двух заветов евангельских: *«алчущего накорми»* и *«не о хлебе едином...»*

Примечания

[1] Печатается по изданию: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 296–308.

[2] Имеются в виду наиболее выдающиеся скульптурные изображения *Аполлона* — так называемый «Аполлон Кассельский» (римская мраморная копия статуи, возможно, работы Фидия, г. Кассель) и «Аполлон Бельведерский» (римская мраморная копия в Ватикане, сделанная с греческого бронзового оригинала 2-й половины IV в. до н. э.).

[3] *Мидас* — в греческой мифологии царь Фригии, славившийся своим богатством. За освобождение Силена Дионис предложил Мидасу исполнить любое его желание, и тот пожелал, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось в золото. Но в золото превращалась и еда, что грозило Мидасу голодной смертью.

[4] *Новалис* (Novalis, псевд.; настоящее имя Георг Филипп Фридрих фон Харденберг — Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1772–1801) — наиболее влиятельный поэт и философ раннего немецкого романтизма. Высказал идеи интуитивистской диалектики, всеобщего символизма природы, полярности и взаимоперехода всех вещей («магический идеализм»). Автор «Духовных песен», лирического цикла «Гимны в ночи» (1800), повести «Ученики в Саисе» (1800), неоконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (1802). «Голубые цветки романтики», о которых дальше говорит А. Белый, — символ из этого романа. Интерес к Новалису в России начала XX в. был велик. О нем писали В.И. Иванов (статьи «Лира Новалиса», «О Новалисе», «Голубой цветок (Конспект лекции)»: опубликованы в кн. *Иванов В.И.* Собрание сочинений. Bruxelles, 1987. Т. 4); В.М. Жирмунский (Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914). Чрезвычайно популярны были «Философские фрагменты» в переводе Г. Петникова. См. современную работу: *Силард Л.* Новалис и русская мысль начала XX в. (фрагмент)// *Она же.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002.

[5] *Гиппиус Зинаида Николаевна* (1869–1945) — русская поэтесса, прозаик, мемуарист, литературный критик. Один из идеологов декадентского символизма. Автор сборников стихов «Алый меч» (1906), «Лунные муравьи» (1912), «Последние стихи» (1918), романа «Чертова кукла» (1911), книги критических статей «Литературный дневник»(1908).

[6] *Вагнер Рихард* (1813–1883) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель. Реформатор оперного искусства. В опере-драме осуществил синтез философско-поэтических и музыкальных начал. Новатор в области гармонии и оркестровки. Большинство музыкальных драм основано на мифологических сюжетах. Автор опер «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Парсифаль» (1882), тетралогии «Кольцо Нибелунгов» (1854–1874), музыкально-эстетических статей «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего» (1848). Оказал мощное воздействие на развитие европейского и русского авангардного искусства. Его идея «гезамткунстверка» преображается в эпоху символизма в идею синтетического соборного искусства. К Вагнеру в связи с поисками синтеза искусств обращаются в своих учениях В.И. Иванов («Вагнер и Дионисово действо»), В.В. Кандинский («Ступени. Текст художника»). А. Блок в статье «Искусство и революция» так охарактеризовал революционную сущность искусства Вагнера: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества. Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообща помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая

может стать первообразом будущего нового общества». Тема «Вагнер в русской культуре начала XX века» рассмотрена в статье: *Риччи Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. М., 1993).

[7] *Ибсен Генрик* (1828–1906) — норвежский драматург. Автор романтических драм на сюжеты скандинавских саг, исторических пьес. Наиболее известны его философско-символические драматические поэмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867). В драмах «Дикая утка» (1884), «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892) очень сильны черты психологизма и символизма, сближающие их с неоромантическим искусством конца века. Андрей Белый посвятил Ибсену статьи «Ибсен и Достоевский» и «Кризис сознания и Генрик Ибсен». Обе вошли в издание: *Белый А.* Арабески. М., 1911.

[8] *«Embarquement pour Cythère»* (фр.) — «Отплытие на остров Кифера» (1717) — картина А. Ватто.

[9] *Сольнес, Бранд, Рубек* — главные герои пьес Г. Ибсена.

[10] Из стихотворения А.А. Блока «Опять над полем Куликовым...» (1908).

[11] *Ганимед* — в греческой мифологии сын троянского царя Троса и нимфы Каллирои. Из-за своей необычайной красоты, когда он пас отцовские стада на склонах иды, был похищен Зевсом, превратившимся в орла, и унесен на Олимп.

[12] *Современный художник давно уже слышит вменения «царства свободы», летящие вдали...* — эту идею применительно к пролетарской культуре А. Белый развивает в статье «Прыжок в царство свободы» (Знамя. 1920. Кн. 5. Стлб. 42–48). Итожа сказанное, он писал: «Я полагаю, что многое в устремлениях пролетарского сознания следует отнести к свободе, высвобождающей в человеке — человека по существу: пролетариат, имея свой смысл, как класс боевой, имеет, может быть, другой, второй смысл, воистину человеческий смысл. Царство свободы, прыжок в которое из необходимости изображает Энгельс, в нас нашими предвзятыми догмами задавлено. Пролетариат в устремлении к всечеловеческой культуре является дверью, вскрывающей как раз сторону культуры, которая до сих пор остается не буржуазной, не дворянской и не пролетарской, а человеческой» (Стлб. 47). Отметив, что труд будущего станет творчеством, подобным музыке, Белый продолжал: «Когда мы слушаем музыкальное произведение, мы должны сказать, что музыка не связана ни с какими образными, конкретными представлениями; пролетарская культура, если она несет в себе свободу, еще не имеет своих творческих ценностей, образов, но, как музыка, она есть импульс к какому-то новому творению. Выявить эту музыку, разбить скорлупу на творчестве, высвободить творчество из обязательного труда это и значит превратить человека в свободного гиганта, которого вся жизнь претворится в музыку...» Будущее пролетарской культуры «есть высвобождение из смутно загадочных человечествуустремлений к творчеству, освобождение этих зачатков творчества, уже в нас вл всяком строе существующих, выявление их и организация жизни по законам этого творчества» (Стлб. 48).

[13] Из речи А.Ф. Керенского на митинге в Большом театре в мае 1917 г.

[14] Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

[15] Из романса М.И. Глинки «Как сладко с тобою мне быть...» (1843) на стихи П.П. Рындина.

[16] Из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[17] Реминисценция из стихотворения В.В. Маяковского «Я» (1913).

Николай Бердяев

КРИЗИС ИСКУССТВА

(Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г.)

Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от Античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Сознается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переступает все пределы и все границы. Но этот последний человек не создает уже таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох.

С противоположных концов намечается кризис старого искусства и искание новых путей. В современном искусстве можно открыть стремления синтетические и стремления аналитические, направленные в стороны противоположные. И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистерию, и противоположные стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства, одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства. Синтетические стремления намечались уже у Ст. Малларме. И самым ярким украшением этих стремлений была музыкальная драма Р. Вагнера. Символисты были провозвестниками этих синтетических стремлений. Некоторые из них хотели вывести искусство из кризиса через возвращение к органической художественной эпохе. Искусства — продукт дифференциации. Они — храмового, культового происхождения, они развились из некоторого органического единства, в котором все части были подчинены религиозному центру. Многие символисты нашего поколения и поколения предшествующего мечтали о возвращении искусству значения литургического и сакрального. Сакральное искусство мира античного и мира средневекового, самых ярких органических эпох в истории человеческой культуры, оставалось для них манящим и пленительным, и зов прошлого был сильнее для них зова будущего. Мы переживаем конец Ренессанса, изживаем последние остатки той эпохи, когда отпущены были на свободу человеческие силы и шипучая игра их порождала красоту. Ныне эта свободная игра человеческих сил от возрождения перешла к вырождению, она не творит уже красоты. И остро чувствуется неизбежность нового направления для творческих сил человека. Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой. И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии.

Самым блестящим теоретиком этих синтетически-органических стремлений является у нас Вячеслав Иванов. Футуристам должен он казаться наиболее пассеистом. Его проповедь соборности в искусстве обращена назад, к древним истокам искусства и культуры. Он — вечный александриец по своей настроенности, и, как александриец, переживает он соборность, органичность и сакральность древней, архаической Греции. Когда Вяч. Иванов проповедует теургическое искусство, то от проповеди его веет реминисценциями, отражениями старых культур. Велика теургическая идея. Но теургическое задание для современного искусства легко может превратиться в навязанную извне норму, добытую из далекого прошлого. Соборность В. Иванова совсем не имманентна нашему времени, она ему совершенно трансцендентна. Сам В. Иванов — замечательный поэт, но его теоретические стремления в нашу несоборную эпоху могут оказаться опасными для автономии искусства. В живописи выразителем синтетических исканий был Чурлянис. Он выходит за пределы живописи как отдельного и самостоятельного искусства и хочет синтезировать живопись с музыкой. Он пытается в музыкальной живописи выразить свое космическое чувствование, свое ясновидческое созерцание сложения и строения космоса. Он значителен и интересен по своим исканиям. Но живопись Чурляниса не адекватна его видениям, она есть несовершенный перевод их на чуждый язык. Он красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен и историю живописи не обогащает новыми формами. Живопись Чурляниса — очень характерный пример того, как синтетические стремления могут действовать разрушительно на искусство и, во всяком случае, выражать глубокое недовольство искусством: стремление к синтезу искусств и навязывание искусству мистики могут разрушать художественную форму. Несоизмеримо более могущественен другой выразитель синтетических стремлений. Я имею в виду революционный гений Скрябина. Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой исступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и созидающий мир новый. Музыкальная гениальность Скрябина так велика, что в музыке ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое мироощущение, извлечь из темной глубины бытия звуки, которые старая музыка отметала. Но он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы. Он хотел сотворить мистерию, в которой синтезировались бы все искусства. Мистерию он мыслил эсхатологически. Она должна быть концом этого мира. Все творческие ценности того мирового эона, к которому мы подходим, войдут в мистерию. И этот мир кончится, когда зазвучат звуки последней мистерии. Творческая мечта Скрябина неслыханна по своему дерзновению, и вряд ли в силах он был ее осуществить. Но сам он был изумительное явление творческого пути человека, этот творческий путь человека сметает искусство в старом смысле слова, казавшееся вечным. Синтетические искания влекут к мистерии и этим выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще. Что же делается с искусством в современных аналитических стремлениях?

Постижение глубочайшего кризиса искусства дают не синтетические искания, а искания аналитические. Искания синтеза искусства, искания мистерии, опыты возврата к искусству литургическому и сакральному представлены замечательными творцами и мыслителями, но в них многое сохраняется от старого и вечного искусства, не окончательно поколеблена его основа. В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников-творцов. И художественные творения с тех вековечных мест, которые им уготовлены в органическом строе земли. Даже в революционном искусстве Скрябина замечается не столько космическое разложение и распыление, сколько завоевания новых сфер. Но у Скрябина была даже слишком большая вера в искусство, и связь его с великим прошлым не была порвана. Совсем

другую природу и другой смысл имеют те явления, которые я называю аналитическими стремлениями в современном искусстве, расщепляющими и разлагающими всякий органический синтез и старого природного мира, и старого художества. Кубизм и футуризм во всех их многочисленных оттенках являются выражениями этих аналитических стремлений, разлагающих всякую органичность. Эти веяния последнего дня и последнего часа человеческого творчества окончательно разлагают старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное с Античностью, с кристальными формами плоти мира. Наиболее значительных результатов эти течения достигают в живописи.

Кубизм представлен гениальным художником Пикассо. Когда смотришь на картины Пикассо, то думаются трудные думы*. «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощенных синтетических форм. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже, как прежде, что в эту зиму падают не только все покровы, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластывание космоса. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и распыляться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своем искании геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку. Но это — призрачный каменный век. Тяжесть, скованность и твердость геометрических фигур Пикассо лишь кажущаяся. В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира, распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо —художнику после срывания всех покровов, — призрачный, а не реальный. Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты за пленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы, одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это —демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Живопись, как и все пластические искусства, была воплощением, материализацией. Высшие подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана с крепостью воплощенного физического мира и устойчивостью оформленной материи. Ныне живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе как дематериализацией, развоплощением живописи. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается,

* Здесь я воспроизвожу некоторые места из статьи о Пикассо, которая напечатана ниже. Для конструкции моего «Кризиса искусства» необходим Пикассо как пример, на котором я развиваю свои мысли об искусстве. Перефразировать же самого себя я считаю лишним. *(Прим. автора.)*

теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. У Пикассо колеблются границы физических тел. В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется. Это — очень глубокое потрясение для пластических искусств, которое колеблет самое существо пластической формы. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. Кажется, что в самой природе, в ее ритме и круговороте что-то бесповоротно надломилось и изменилось. Мир меняет свои покровы. Материальные покровы мира были лишь временной оболочкой. Ветхие одежды бытия гниют и спадают.

Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизм был лишь одним из выражений этого космического вихря, смещающего все со своих мест. Футуризм во всех своих нарастающих разновидностях идет еще дальше. Это — сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира. В старом, казавшемся вечным искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом. Маринетти провозглашает в своих манифестах: «Наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и, в свою очередь, дома бросаются на автобус и сливаются с ним». Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и распластования. Футуристы хотели бы с пафосом добить и испепелить образ человека, всегда укреплявшийся отделенным от него образом материального мира. Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека. Дематериализирующийся мир проникает в человека, и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире. Футуристы требуют перенесения центра тяжести из человека в материю. Но это не значит, что их можно назвать материалистами в старом смысле слова. Человек исчезает, как исчезает и старая материя, с которой он был соотносителен. «Уничтожить «я» в литературе, т. е. уничтожить всякую психологию» — так формулирует один из пунктов своей программы Маринетти. «Человек не представляет больше абсолютно никакого интереса. Итак, устранить из литературы. Заместить его наконец материей, сущность которой надо постигнуть порывами интуиции. Выслушать сквозь свободные объекты и капризные моторы дыхания чувствительность и инстинкты металлов, камней, дерева и пр. Заместить психологию человека, отныне исчерпанную, лирическим наваждением материи». «Нас интересует твердость стальной пластинки сама по себе, т. е. непонятный и нечеловеческий союз ее молекул и электронов, которые противятся, например, проникании ядра. Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины». «Нужно, кроме того, давать тяжесть и запах предметов, чем до сих пор пренебрегали в литературе. Стараться, например, передать пейзаж запахов, воспринимаемых собакой. Прислушиваться к моторам и воспроизводить их речи. Материя всегда рассматривалась рассеянным, холодным «я», чересчур занятым самим собою, полным предрассудков мудрости и наваждений человеческих». Вражда к человеку, к человеческому «я» явственно видна в футуристических мани-

фестах Маринетти. Тут скрыто основное противоречие футуризма. Футуристы хотят развить ускоренное движение и отрицают источник творческого движения — человека. Нет того рычага, которым футуризм мог бы перевернуть мир. Настоящего движения нет в футуризме, футуристы находятся во власти некоего мирового вихря, не ведая смысла происходящего с ними и, в сущности, оставаясь пассивными. Они захвачены каким-то процессом, кружатся в нем с всевозрастающим ускорением, но активными творцами не являются. Они находятся во власти разложения материального мира. Футуризм имеет огромное симптоматическое значение, он обозначает не только кризис искусства, но и кризис самой жизни. К сожалению, агитационные манифесты у футуристов преобладают над художественным творчеством. В этих манифестах выражают они свое изменившееся чувство жизни. Но они бессильны адекватно выразить это новое чувство жизни в произведениях искусства. Это творческое бессилие особенно чувствуется в футуристической поэзии и литературе. Совершается декристаллизация слов, распластование слова, разрыв слова с логосом. Но нового космического ритма, нового лада футуристы не улавливают. Беда футуризма в том, что он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе. Он есть лишь переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства. Футуристы поверхностью своей ощутили глубочайшие процессы изменения в жизни человеческой и мировой. Но они пребывают в глубочайшем духовном невежестве, у них нет никакого духовного знания смысла происходящего, нет той напряженной духовной жизни, которая делала бы видимыми не только разложения старых миров, но и возникновения новых миров. Необходимо философски подойти к познанию футуризма.

Где искать жизненные истоки футуристических настроений и футуристических течений в искусстве? Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизнеощущение?

Был какой-то роковой момент в человеческой истории, с которого начала разлагаться всякая жизненная кристальность и жизненная устойчивость. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетие. В старой красоте человеческого быта и человеческого искусства что-то радикально надломилось с этого критического момента, с этого революционного события. Погибла архитектура — это лучшее выражение всякой органической художественной эпохи. Новое архитектурное творчество ознаменовывается лишь построением огромных вокзалов и гостиниц. Вся творческая энергия человека уходит на изобретение и построение автомобилей и аэропланов, на изобретение способов ускоренного передвижения. Красота старого быта была статична. Храм, дворец, деревенская усадьба — статичны, они рассчитаны на устойчивость жизни и на медлительный ее темп. Ныне все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения. Но новый динамический стиль не создан, и является сомнение в возможности создания такого стиля. Декадентство было первоначальной стадией этого процесса. Но оно было обращено назад, в нем было болезненное, полное тоски восприятие процесса жизни, убивающего красоту. Декаденты — эстеты. Футуризм — последующая стадия этого процесса, он хочет быть обращенным вперед, в нем восторженное восприятие этого процесса жизни, полное отдание себя этому процессу. Футуристы — антиэстеты. Что же случилось, откуда все пошло?

В мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. Это событие нельзя достаточно высоко оценить. Огромное значение его — не только социальное, но и космическое. Возрастание значения машины и машинности в человеческой жизни означает вступление в новый мировой эон. Ритм органической плоти в мировой жизни нарушен. Жизнь оторвалась от своих органических корней. Органическая плоть заменяется машиной, в механизме находит органическое развитие свой конец. Машинизация и механизация — роковой, неотвратимый космический процесс. Нельзя удержать старую органическую плоть от гибели. Лишь на поверхностный взгляд машинизация представляется материализацией, в которой погибает дух. Процесс этот не есть переход от более сложного органического к более простому неорганическому. При более глубоком взгляде машинизация должна быть понята как дематериализация, как распыление плоти мира, распластывание материального состава космоса. Машина сама по себе не может убить дух, она, скорее, способствует освобождению духа из плена у органической природы. Машина есть распятие плоти мира. Победное ее шествие истребляет всю органическую природу, несет с собою смерть животным и растениям, лесам и цветам, всему органически, естественно прекрасному. Романтическая печаль о погибающей прекрасной плоти этого мира, цветах, деревьях, прекрасных человеческих телах, прекрасных церквах, дворцах и усадьбах бессильна остановить этот роковой процесс. Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскресению и к новой жизни через смерть. Футуризм есть пассивное отражение машинизации, разлагающей и распыляющей стареющую плоть мира. Футуристы воспевают красоту машины, восторгаются ее шумом, вдохновляются ее движением. Прелесть мотора заменила для них прелесть женского тела или цветка. Они находятся во власти машины и новых ощущений, с ней связанных. Чудеса электричества заменили для них чудеса божественно-прекрасной природы. Иных планов бытия, скрытых за физическими покровами мира, они не знают и не хотят знать. Отрицание потустороннего — один из пунктов футуристической программы. Поэтому они отражают лишь процесс разложения в физическом плане. В своем творчестве они воспринимают лишь осколки и клочья старой плоти мира, отражают смещения планов, не ведая смысла происходящего.

Лишь духовное знание человека может постигнуть переход от старого, разлагающегося мира к миру новому. Лишь творчески-активное отношение человека к стихийно совершающемуся процессу может порождать новую жизнь и новую красоту. Поколение футуристов всех оттенков слишком пассивно отражает этот стихийный процесс. В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий навесь природный мир. В ней не должно быть ни природы, со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего. Но возможен ли такой радикализм для футуристического сознания? Я думаю, что у футуристов это есть лишь бессильный творческий жест и значение его лишь симптоматическое. Футуризм по своему чувству жизни и по своему сознанию совсем не радикален, он – лишь переходное состояние, более конец старого мира, чем начало нового. Сознание футуристов остается на поверхности и никогда не проникает оно в глубь космических изменений. Они видят лишь поверхность совершающихся изменений и бурных мировых движений. То, что совершается в глубине, остается для них сокрытым. Они слишком рабски зависят от процессов разложения

и распыления старой плоти мира, материальной его оболочки, чтобы они в силах были творить новый мир независимо от поразившего их внешнего процесса. Они находятся во власти процесса машинизации, и творчество их полно этой машинной предметности. Они освободились от человеческих тел, от деревьев, морей и гор, но не могут освободиться от моторов, от электрического света, от аэропланов. Но ведь это тоже объективно-предметный мир. Из него творят футуристы, а не из творческого ничто человеческого духа. Творческий дух отрицается ими, они более верят в моторы и электрические лампы. Футуристы в том состоянии сознания; в котором они находятся, творят под властью мотора и отражают изменения, совершаемые мотором в мировой жизни. Источник движения не в них. Футуристы очень резки в своих выражениях, но в существе они безнадежно умеренны и зависимы от внешнего мира. И футуристам нужно противополагать несоизмеримо больший радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира. Пассеизм бессилен бороться с футуризмом. Возврат к старому искусству, к старой красоте воплощенного мира, к классическим нормам невозможен. Мир развоплощается в своих оболочках, перевоплощается. И искусство не может сохраниться в старых своих воплощениях. Оно должно будет творить новые, не материальные уже тела, должно будет перейти в иной план мира. Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости. Это есть радикальный разрыв искусства с Античностью. В христианском мире все еще возможным оказывалось возрождение, обращенное к Античности. Формы человеческого тела остались неприкосновенными. Человеческое тело — античная вещь. Кризис искусства, при котором мы присутствуем, есть, по-видимому, окончательный и бесповоротный разрыв со всяким классицизмом.

Футуризм больше дал в живописи, чем в литературе. Литературный футуризм наиболее проявил себя в манифестах. Он беден художественным творчеством. Есть несколько талантливых поэтов, есть у них по нескольку талантливых стихотворений. Но единственным замечательным футуристом в художественной прозе может быть назван Андрей Белый. Он принадлежит к поколению символистов и всегда исповедовал символическую веру. Но в художественной прозе А. Белого можно открыть образцы почти гениального футуристического творчества*. Это чувствовалось уже в его симфониях. «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план — в астральный план, мозговой процесс — в бытийственный процесс. Происходит смещение и смешение разных плоскостей. Герою «Петербурга» начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических построений: комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им Вселенной; сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Этот

* По тем же основаниям, по которым я воспроизвел некоторые места из статьи о Пикассо, воспроизвожу здесь некоторые места из статьи о «Петербурге» А. Белого.

отрывок может быть назван совершенно футуристическим по выраженному в нем чувству жизни. Для А. Белого как писателя и художника характерно, что у него начинается кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний распыляется бытие, сметаются все грани. Стиль А. Белого всегда в конце концов переходит в неистовое круговое движение. Это вихревое движение А. Белый ощутил в космической жизни и нашел для него адекватное выражение в вихре словосочетаний. Это — непосредственное выражение космических вихрей в словах. В вихревом нарастании словосочетаний и созвучий дается нарастание жизненной и космической напряженности, влекущей к катастрофе. А. Белый расплавляет и распыляет кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными, и этим выражает распластование и распыление кристаллов всего вещного, предметного мира. Космические вихри как бы вырвались на свободу и разрывают, распыляют весь наш осевший, отвердевший, кристаллизованный мир. Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо. И у А. Белого срываются цельные покровы мировой плоти. И для него нет уже целительных органических образов. В нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и нарождается новый мир, в котором нет еще красоты. В художественной прозе А. Белого все так же смещается со своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов. А. Белый принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление. Он погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы. Раскрывается астральный мир. Твердые границы физического мира охраняли с противоположной стороны независимость человека, его собственные твердые границы, его кристальные очертания. Созерцание мира астрального, этого промежуточного мира между духом и материей, стирает границы, декристаллизует и человека, и окружающий его мир. Все эти вихри — астральные вихри, а не вихри физического мира или мира человечески-душевного». Футуристическое мироощущение и футуристическое творчество А. Белого тем радикально отличается от других футуристов, что оно связано у него с большим духовным ведением, с созерцанием иных планов бытия. Из духовной жизни прозревает А. Белый процесс космического распыления и изменения всего космического лада, а не из самой разлагающейся материальности мира. Вот почему он улавливает новый космический ритм, и в этом сила его как художника. Искусство А. Белого мучительно, оно не радует непосредственно, как и все современное искусство. Он не достигает художественного катарсиса. Но А. Белый идет к иным мирам, в то время как футуристы в слепоте идут к зияющей пустоте. Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству. Для этого же неизбежен переход на другой путь, в другой план, вне той линии, по которой развивается современное искусство.

Искусство должно быть свободно. Это — аксиома очень элементарная, из-за которой не стоит уже ломать копий. Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным или религиозным. Но автономия искусства совсем не означает того, что художественное творчество может или должно быть оторвано от духовной жизни и от духовного развития человека. Свобода не есть пустота. Свободное искусство вырастает из духовной глубины человека, как свободный плод. И глубоко и ценно то лишь искусство, в котором чувствуется эта глубина. Искусство свободно раскрывает всякую глубину и объемлет собой всю полноту бытия. Но те, которые слишком испугались гетерономных принципов в искусстве и подчинения его внешним нормам, думают спасти автономность искусства тем, что насильственно об-

рекают его на существование поверхностное и изолированное. Это и есть то, что я называю духовным невежеством. Человек, выброшенный на поверхность, человек с распыленным ядром «я», разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства. Искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни. В этом должна быть признана правда синтетических стремлений в искусстве. Теургия, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники искусства религиозного, — последний предел человеческого творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути к теургии. Есть опасность слишком преждевременно и внешне понятого теургического искусства. Искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству. Таким путем может быть создано лишь тенденциозное искусство. В истинном же теургическом искусстве духовная жизнь человека будет просвечивать изнутри, и религиозность его может быть лишь совершенно имманентной. Р. Вагнер слишком верил в сакральность старой культуры, слишком верит в это и В. Иванов. Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни. Путь к нему лежит не через охранение старого искусства и старой культуры, не через возврат к прошлому и не через реставрацию сакрального искусства мира античного и мира средневекового; путь к нему лежит через жертвенную решимость пройти тот процесс расщепления, распластования и распыления, симптомы которого мы видим в кубизме и футуризме, и пережить этот космический вихрь с верой в неистребимость творческого духа человека, ядра «я», призванного к творческому делу в новую мировую эпоху. Футуристическая машинность есть лишь внешнее выражение глубинного метафизического процесса, изменение всего космического лада, нарождение нового космического ритма, который придет из глубины. Новое теургическое творчество, которое не следует искусственно упреждать, лежит в другой линии, в духовном плане. Когда новые художники последнего дня начинают вставлять в свои картины газетные объявления и куски стекла, они доводят линию материального разложения до полного отказа от творчества. В конце этого процесса начинает разлагаться самый творческий акт и творческое дерзновение подменяется дерзким отрицанием творчества. Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он – активный творец. Космическое распластование не истребляет личного духа, не истребляет «я» человека, если дух человеческий делает героическое усилие устоять и творить в новом космическом ритме. Космическое распластование может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра «я». человеческий дух освобождается от старой власти органической материи. Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир. Этого не понимают футуристы. Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе. Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным.

Пафос футуризма — пафос скорости, упоенность ускорением движения. «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости». Так восклицает Маринетти. Не футуристами выдумана скорость. Футуристы созданы скоростью. Поистине мир вступил в эпоху ускоренного движения. Но футуристы воспринимают и выражают лишь внешнюю сторону этого ускорения в движении времени. Внутреннее движение, внутренняя скорость как будто бы остаются для футу-

ристов закрытыми. Но для более ведающего взора ясно, что небывалое движение и небывалая скорость начинаются в глубине бытия и что источники этого движения и этой скорости нужно искать внутри духовной жизни. Апокалиптические пророчества говорят об ускоренном времени. Ускоренное время, в котором развивается небывалое, катастрофическое движение, есть время апокалиптическое. Футуризм и может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться. Но в апокалиптическом времени величайшие возможности соединяются с величайшими опасностями. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы. В поднявшемся мировом вихре, в ускоренном темпе движения все смещается со своих мест, расковывается стародавняя материальная скованность. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может не устоять человек, может быть разодран в клочья. Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества.

Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве. Футуристические приемы ведения войны были предписаны Германией всему миру. Нынешняя война — машинная война. Она — в значительной степени результат возрастающей власти машины в человеческой жизни. Это — война индустриальная, в ней машина заменяет человека. Военное могущество Германии, ныне устрашающее весь мир, есть прежде всего могущество индустриально-машинное, техническое. В нынешней войне футуристы типа Маринетти могли бы открыть новое «великолепие мира, красоту скорости». Футуристический милитаризм не дорожит великими ценностями старого мира, старой красоты, старой культуры. Мы, русские, наименее футуристичны в этой войне, мы наименее приспособлены к ее машинности, к ее скорости, к ее вихревому движению, наиболее сохранили и старые душевные добродетели и старые душевные грехи и пороки. Мы все еще экстенсивны, а не интенсивны. В этом источник нашей слабости. В германском милитаризме футуристическая машинность и футуристическая быстрота движения доведены до высочайших добродетелей, до страшных футуристических добродетелей. Англия и Франция стараются в этом превзойти Германию, делают новые изобретения. Так вовлекается весь мир в военно-футуристический вихрь. И исконное варварство человечества, лежащее глубже всякой культуры, помогает выявлению этого жизненного футуризма. Но истоки мировой войны, имеющей такое футуристическое обличье, лежат глубже, в духовном плане, где она начинается и где кончается. Поистине в космической жизни совершается духовная война и идет борьба за величайшие ценности. И лишь духовной войной человечество и народы могут быть спасены для новой жизни. Материальная война есть лишь выявления духовной войны. И вся задача в том, чтобы в этом мировом вихре сохранились образ человека, образ народа и образ человечества для высшей творческой жизни. Эта задача стоит в искусстве, эта же задача стоит и в жизни. Она противостоит футуристической жизни и футуристическому искусству. Ее выполнение не может быть достигнуто ни призывами к прошлому, ни охранением этого прошлого. Футуризм должен быть пройден и преодолен и в жизни и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание-бытие.

Мы подходим к последней проблеме, которую ставит кризис искусства, проблеме, которая имеет огромное значение для всей нашей культуры. Я говорю об отношении варварства и упадочности. Человеческая культура на вершине своей имеет непреодолимый уклон к упадку, к декадентству, к истощению. Так было в великой античной культуре, которая, в сущности, есть вечный источник всякой культуры, так и в культуре нового мира. Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника, и на вершине своей она противополагает себя жизни, бытию. Тогда наступает эпоха поздней культуры упадка, самой утонченной и прекрасной культуры.

Это красота отцветания, красота осени, красота, знающая величайшие противоположности, утерявшая цельность и непосредственность, но приобретшая мудрое знание не только одного своего, но и противоположного себе. Эпохи культурного утончения и культурной упадочности бывают также эпохами обострения сознания. Такие эпохи в высшей степени способны к ослабляющей, но в то же время и обогащающей рефлексии, к расщеплению и раздвоению, выводящему за грани всякой органической данности. Эпохи утонченные и упадочные не бесплодны для человеческого духа, в них есть свой мерцающий свет. Декаданс культуры дает огромный опыт и приоткрывает неведомое. Бессилие декаданса можно утверждать лишь с некоторой ограниченной и относительной точки зрения. С более глубокой точки зрения декаданс античной культуры, дошедший до безвыходности, был глубоко плодотворен и много дал для духовной жизни нового, христианского мира. Неоплатонизм может быть назван философией культурного упадка целой мировой эпохи. Но неоплатонизм сыграл огромную положительную роль в духовной жизни человечества и играет ее поныне. Христианство было спасающим духовным варварством в отношении к культурной упадочности античного мира. Но упадочность таинственными путями вошла в это обновляющее и возрождающее варварство, без которого мир погиб бы окончательно. Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия, извлекающие соки из темных корней всякой жизни, из не просветленной и не претворенной еще культурной бездонности, должны могущественным потоком нахлынуть на человеческую культуру, когда в ней начинается упадок и истощение. Христианство должно было казаться варварством культурным людям склоняющегося к упадку античного мира. Это лишь ограниченное поле зрения. В действительности христианство было откровением света, добытого из большей глубины бытия, до которой не доходил мир.

Оно было величайшим претворением тьмы в свет, какое только знал мир. У гностиков произошло соединение всех старых откровений древних культур с новым, христианским откровением глубины бытия. Гностики видят не одно только, но и другое, они знают свет цельности и свет раздвоения, они соединяют откровения «варварства», и откровения «упадочности». В этом вечная мудрость гностического духовного типа. Это верно и для нашей эпохи.

Вся новая культура роковым образом склоняется к упадку и истощению. Конец XIX века на вершинах культуры породил ядовитые цветы декаданса. Цветы эти никогда не цветут долго, они быстро отцветают. Латинская раса, которая и была создательницей старой европейской культуры, в которой была никогда не прерывающаяся связь с Античностью, ощутила великую усталость, в ней наступило истощение жизненных сил. Французское декадентство было последним прекрасным плодом культурного творчества этой великой и стареющей расы. Раса германская по сравнению с расой латинской была варварской, в ней не было этой древней связи с Античностью, не было этих старых традиций. В культуре, созданной германцами, была новая глуби-

на, но не было утонченности и не было раздвоенности, дающей позднюю мудрость заката. Германцы и были теми варварами, которые некогда хлынули на Рим, на античный мир и обновили кровь древних культурных рас. В германской расе, сохранившей и доныне в своей крови некое варварство, не так остро стоит проблема отношения варварства и упадочности, как в расе латинской. О, конечно, и германская культура будет вовлечена в процесс упадка, и это должно почувствоваться в связи с нынешней войной. Вся европейская культура на вершине своей должна ощутить истощение и упадок и должна искать обновления своих сил в варварстве, которое в нашу эпоху может быть скорее внутренним, чем внешним, т. е. более глубоким слоем бытия, еще не претворенным в культуру. Но мировая культура так далеко зашла и так исчерпала себя, что она не может быть сама по себе силой, претворяющей тот поток тьмы, который хлынет из глубины бытия. На вершинах: культуры. которая делается все более и более мировой, обнаруживается последнее варварство. Культура оказывается лишь очень тонким слоем. Это всего более ощутительно в латинской расе, у колыбели всей европейской культуры. Футуризм должен был народиться в Италии, сгибающейся под тяжестью своего великого культурного прошлого, обессиленной этим былым величием: футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение. Это варварство должно было прийти на смену упадочности. Но пришло оно не из очень большой глубины. Культура раздирает свои собственные покровы и обнажает не очень глубоко лежащий слой варварства. И вот громко зазвучали варварские звуки футуристической литературы из расщелины, образовавшейся от кризиса культуры и искусства. И почти нет надежды, что вечная нормативная культура, черпающая свои классические образцы из Античности, одолеет эти варварские звуки, эти варварские жесты. Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова, которое всегда было возвратом к Античности. Разрыв покровов культуры и глубокая в ней расщелина есть симптом некоего глубокого космического процесса. Мир меняет свои одежды и покровы. Культура и искусство как органическая ее часть есть лишь одежда мира, лишь покровы мира. Я говорю о культуре, которая сознает себя и конструирует себя как отличную от бытия, от жизни и противополагает себя бытию, жизни. Культура претворила изначально данную варварскую тьму бытия в некое светлое царство, в котором она замыкается и которым гордится как самодовлеющим. Но культура в этом ее классическом смысле не есть единственный путь претворения тьмы в свет, не единственный путь оформления хаоса. Через культуру лежит путь вверх и вперед, а не назад, не к докультурному состоянию, это — путь претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и новую землю. Лишь на этом пути ворвавшиеся в культуру варварские звуки и варварские жесты могут быть соподчинены новому космическому ладу и новому космическому ритму. Не только искусство, но и все творчество человеческое безвозвратно погибнет и погрузится в изначальную тьму, если оно не станет творчеством жизни, творчеством нового человека и его духовным путем. Культурники и упадочники находятся в состоянии бессильного раздвоения, варвары-футуристы находятся в состоянии грубой цельности и неведения. К новой жизни, к новому творчеству, к новому искусству прорываются те гностики нового типа, которые знают тайну цельности и тайну раздвоения, знают одно и знают другое, ему противоположное. Такое умудренное знание должно помочь преодолеть великий конфликт варварства и упадочности, который имеет много выражений и есть лишь проявление более глубокого трагического конфликта творчества жизни и творчества культуры. Выходом из него

может быть лишь тот переход в новый мировой зон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения Мира. Переход этот нельзя понимать внешне, и внутреннее понимание судьбы искусства не должно быть превращено в извне навязанную ему норму. Искусство, подобно всем сферам культуры, должно продолжать свое существование и до конца изживать свою судьбу. В мире будут еще творить стихи, картины и музыкальные симфонии, но в творчестве будет нарастать внутренняя катастрофа и изнутри просвечивать. Все свершается соразмерно с духовным возрастом человека и мира. Ныне же существует в мировой жизни разностный возраст и нельзя внешне и искусственно его упреждать. Сказано, что и в конце времен люди будут жениться и выходить замуж, будут торговать и покупать. И в высших сферах культурного творчества многое извне как бы останется по-старому, внутренне же все будет объято пламенем. И те, которые уже ощутили и познали действие этого пламени, несут великую ответственность и должны совершать работу духовного перерождения человека и внутреннего просветления всякого творческого его деяния.

Печатается по изданию:

Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 399–419.

Сергей Мстиславский, Иванов-Разумник

СКИФЫ (Вместо предисловия)

I.

"Скиф".

Есть в слове этом, в самом звуке его — свист стрелы, опьяненной полетом; полетом — размеренным упругостью согнутого дерзающей рукой, надежного, тяжелого, лука. Ибо сущность скифа — его лук: сочетание силы глаза и руки, безгранично вдаль мечущей удары силы.

Люди чернозема, золотого, с небес упавшего, плуга и вольной степи, где на яром конском скаку — даже застоявшийся пряный воздух — вихрем овевает склоненное к огненной гриве лицо. Племя — таинственного, легендой повитого корня, с запада на восток, потоком упорным, победным потоком брошенное в просторы желтолицых, узкоглазых, глотающих вино из черепов — варварских орд.

И от этой воли и проницающей все существо близости к земле, — покоренной плугом — и обороняющей еще свою свободу — острыми гребнями хребтов и чащей зарослей и дремучего бора — чувством жизни, неиссякающим, бодрым, подымающим на делание, полнится и ширится грудь; от него и яркость порыва, и дерзновение тугого, звенящего лука. Нет цели, против которой побоялся бы напрячь лук, он, скиф! Нет предрассудка, который ослабил бы руку, когда она накладывает тетиву; нет Бога, который нашептал бы сомнения, там, где ясен и звучен призыв жизни. Бог скифа — неразлучен с ним, на его поясе — кованый бог. Он вонзает его в курган, вверх рукоятью, и молится — молится тому, чем свершил, и чем свершит... Но, в разрушении и творчестве — он не ищет другого творца, кроме собственной руки — руки человека, вольного и дерзающего.

Вольного и дерзающего. Ибо нет, в каноне его жизни, ни скопческих запретов клириков единоспасающей Правды-Истины, ни втройне лицемерных запретов политиков Правды-Справедливости. Ничего — кроме Жизни, кроме Правды Красоты, изначальной, истинной, и Справедливость и Истину определяющей Правды.

Живет эта Правда в скифе. И даже в чужой одежде, в обычае чуждом, пленом или исканием увлеченный далеко от родного простора, где-нибудь в толпе раззолоченной челяди Византийца, под чеканным панцирем чужого, вражьего строя, — тем же скифом остается он — и по-прежнему, сквозь отслоняющую его от жизни мещанскую крикливую толпу видит он свою Правду. Это знает, это чувствует толпа: и сторонится. Завистливо смотрят на него евнухи, гневно — изможденные монахи, для которых кощунством звучат перезвоны скифских кубков в часы решений, мудрость которых надо вымаливать (так думают бледные иноки), вымаливать на коленях. И подозрением всегдашним, недреманным наблюдением окружают их, замешанных в толпе, блюдущие государственность люди "Справедливости": "разве скиф — не всегда готов на мятеж?"

* * *

Скифами при дворе Византийца чувствовали себя мы — тесный кружок родных по духу людей — в годы войны, выжегшей огнем испытания даже те малые и слабые ростки Нового, Живого, на чем отдыхал глаз в довоенные годы. И тогда угрюмо смотрели на нас ближние и дальние. И тогда гневно обличали нас изможденные монахи

"Истины" и с подозрительностью особой следили за нашей походкой в толпе соглядатаи "государственных людей" старого строя: "Разве скиф не всегда готов на мятеж?".

Мы чувствовали себя одинокими. Хотя, мы знали, безграничны поприща скифских поселений, от севера, где снежистыми перьями полнится воздух — до истоков Инда и Ганга, до пальмами отороченного Малабарского берега: так определял скифские границы Геродот. Безграничны поприща... но тяжелым пологом перекрыли их века безземельной и безвольной жизни и примесью тяжелой, ядовитой примесью — рабьей крови — обезображено лицо былых скифов. Ведь об этом печаловались еще древние: уже во времена Плиния во множестве были они:

Scythae depeneres et a servis orti...

. . . . . .

Мы чувствовали себя одинокими...

Февральские дни до дна растворили это чувство. На наших глазах, порывом вольным, чудесным в своей простоте порывом, поднялась, встала, от края до края, молчавшая, гнилым туманом застланная Земля. То, о чем еще недавно мы могли лишь в мечтах молчаливых, затаенных мечтах думать, — стало к осуществлению как властная, всеобщая задача дня. К самым заветным целям мы сразу, неукротимым движением продвинулись на полет стрелы, на прямой удар. Наше время настало...

Ибо в этом, заревом повившем весь мир восстании народном — разве не общим стал порыв, который мы — одинокие — считали только "своим".

* * *

И прошли дни — и немного дней, если считать их счетом, расчленив напряженность слитых, неразделимо, в одно, переживаний Революции и рассеялось марево этой всеобщности порыва. За прибоем медленно надвинулся на очистившийся горизонт, вновь заслоняя дали, тинистый обывательский отлив... Снова на трибунах и на газетных столбцах уверенно заговорили, смятые первым подъемом — евнухи "Истины", и разумные, слишком разумные политики "Справедливости". И снова, на перекрестках, забормотала, перемигиваясь, перешептываясь сплетней и слухом, осмелевшая, утвержденная в мещанстве толпа...

Scythae depeneres et a servis orti.

И снова — как прежде, в давние годы с отчуждением, упреком, гневом — смотрят на нас, и слабые, взыскующие спокойствия, об уюте плачущие люди и сильные, те, что ведут за собою толпы. Как раньше, и больше, чем раньше, они не хотят нашей Правды. По скифской пословице: "У кого долги — тот вынужден лгать". Но кто из сильных, поведших за собою толпы — не задолжал народу, без выплаты, за эти дни...

Мы снова чувствуем себя скифами, затерянными в чужой нам толпе, отслоненными от родного простора. Но прежнего чувства одиночества нет. Ибо мы перекликнулись, за эти дни борьбы, мы знаем сколько нас, таких как мы, разделенных чужими становищами, на безграничных поприщах наших. И мы знаем, что на новый призывной клич, на новый — уже близкий — подъем (ибо недолгим будет туманное затишье), на посвист скифской стрелы, — опьяненной полетом, — будет кому отозваться.

II.

Сборник этот, первый сборник "Скифов", страница за страницей складывался еще с весны 1916 года, в пасмурные, безвременные дни, в дни покорно согнутых спин, богомольно отбиваемых земных поклонов. Но уже тогда содержание этого сборника выявлялось перед нами, как глубоко "непримиримое" — не по внешней форме своей, а по сущности, по духу, эту сущность проникающему.

Не в том дело, что одни статьи этого сборника были зачеркнуты еще раньше самодержавной цензурой, а другие были бы, вероятно, изуродованы и запачканы ею в этом самом сборнике. Дело не в этом, дело не в этой былой "нелегальности" для былого полицейского строя, а в вечной "революционности" — для любого строя, для любого "внешнего порядка" — тех исканий непримиренного и непримиримого духа, отблеск которых — пусть слабый — лег и на страницы этого сборника.

И пусть эта неудовлетворенность, эта непримиренность будет уделом мятущихся духовных "скифов", пусть в укор им неправильно ставится спокойная гармония и закругленная примиренность духовных "эллинов": да, вечно существует это разделение, это разграничение, но не между "эллином" и "скифом", а между ними и кем-то третьим, радующимся... Радующимся — и рядящимся самозванно в эллинские одежды. И пусть когда-нибудь сбудется, по слову писания — "несть эллин и иудей", но мы твердо знаем, что всегда будут в разных станах "эллин" и "скиф" с одной стороны, и этот некто "третий" — с другой, что непримирима их сущность, несоизмерима их душа.

Великий русский поэт, воплотившись на минуту в древнего эллина-эпикурейца, воспел умеренность, закругленность, примиренность во всем, в великом и в малом, в жизни и в смерти, в любви и в круговой чаше...

Мы не скифы; не люблю,
Други, пьянствовать бесчинно...[1]

Как далек он был душою, как далек он был всей жизнью своею от этой проповеди тихого, умеренного приятия жизни, тихого, размеренного житейского горения! И если вино не должно проливаться "бесчинно", то бывают времена и сроки, когда еще преступнее "жизни пьяное вино растворять водою трезвой":

Теперь не кстати воздержанье:
Как дикий скиф хочу я пить![2]

И эти времена и сроки — всегда перед нами; всегда кипит перед нами вечное вино жизни. Бесчинно проливают его безумцы, по каплям смакуют его духовные скопцы. Но если безумец может быть оправдан, то скопец — всегда осужден.

Или Бранд — не безумец? "...Когда-нибудь поймут, что лучше пасть, чем победить, и пораженье назовут победой высшей!"[3] — или это не безумие? Его "воля до конца", его "бой без отступления" — разве это не безумие тоже? Его борьба с духом Зла, духом компромисса — разве это не духовное бесчинство? Его завет "все или ничего" — разве это не "пьяное вино" жизни? И "quantum satis Бранда воли"[4] — не есть ли преступление, бесчинство, безумие в глазах всех мещан всего мира?

Ибо не эллин противостоит скифу, а Мещанин — всесветный, "интернациональный", вечный. В подлинном "эллине" всегда есть святое безумие "скифа", а в стремительном "скифе" есть светлый и ясный ум "эллина". Мещанин же — рядится в одежды Эллина, чтобы бороться со Скифом, но презирает обоих. Слово его не совпадает с делом, мораль личная не совпадает с моралью партийной, общественной, государственной, но зато "деяние" для него самоценно и совпадает с "личностью". Это он,

---

[1] Из стихотворения А.С. Пушкина «Ода LVII» (1835).
[2] Из стихотворения А.С. Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» (1835).
[3] Слова Бранда, героя одноименной драматической поэмы Г. Ибсена (1865; действие 4-е).
[4] Цитата из заключительной части 3-й гл. поэмы А. Блока «Возмездие».

бескрылый и серый, поклоняется духу Компромисса; это он гнусаво смеется над "безумными" словами Бранда: "знайте ж вы: дух Компромисса — Сатана!.." Это он, трезвый и плоский, заменяет непонятную ему истину "в начале бе Слово", — другой, понятной и простой: "im Anfang war die That"[5] ... Ибо для него не Личность, а Деяние есть самоценность, цель и высший судья. Это он, всесветный Мещанин, погубил мировое христианство плоской моралью, это он губит теперь мировой социализм, покоряя его духу Компромисса, это он губит искусство — в эстетике, науку — в схоластике, жизнь — в прозябании, революцию — в мелком реформаторстве. И компромиссный социализм, и замаранное моралью христианство, и эстетствующее искусство, и вырождающаяся в реформизм революция — его рук это дело, и злорадно хихикает он, потирая руки, он, "третий радующийся", он, рядящийся в платья Эллина, он, мелкий и злобный и безустанный враг Скифа...

И здесь — их вечная вражда, здесь — их "смертная борьба", борьба реакционности в разных масках — в маске "прогресса", в маске "социализма", в маске "христианства" — с революционной сущностью, с "волей до конца" во всех областях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии.

И если среди авторов сборника есть не одни "скифы", если среди них есть и "эллины", то враг у них все же — общий: это он, "третий", вечный победитель в ближайшем, вечно побеждаемый в грядущем. Пусть торжествует в настоящем всесветный Мещанин: смех его смешан со злобою и опасением. Ибо чует он, что и личина Эллина не поможет ему скрыть свое лицо, ибо знает он что стрела Скифа — его не минует.

Скифы

Печатается по изданию:

Скифы: Сборник 1-й. Пг.: Книгоиздательство «Скифы», 1917. С. VII–XII.

[5] «Вначале было Дело» (*нем.*) — цитата из «Фауста» Гете (ч.1, 1-я сцена «Рабочая комната Фауста»), версия перевода первой фразы Евангелия от Иоанна.

Андрей Белый

ЖЕЗЛ ААРОНА (О СЛОВЕ В ПОЭЗИИ)[1]

Смысл в здравом смысле

Некогда все слова были значимы; то есть: были со смыслом; реализм слова в смысле; смысл же слова не связан с предметностью; смысл — «предмет», не ощущаемый пальцами, не имеющий цвета и не имеющий звука, безвкусный; он — предмет sui generis.

Обыденное взятие нами звука слова «предмет» есть двусмыслица; ассоциируем мы его с материальным предметом; материальный предмет есть сложение в нас воспринимаемых качеств; это нам становится ясным позднее; преобразуется в нас самый взгляд на предметность; предмет есть единство многоразличия качеств; восприятие наше его предваряет; он не есть «сам в себе»: он для нас — «предмет в нас»; в восприятии он дается слиянным с играющим морем чувств, по существу беспредметным; связь предмета и чувства не подвержима сомнению; содержание чувств расплавляет предметности; аллегория «предмет чувства» не выражает собою поэтому содержания; предмет мысли и чувства в сознании противостоит обычному представлению о предметах, употребление звука слова «предмет» по отношению к синтезу чувств или мыслей противно природе и мыслей и чувств: миры мыслей и чувств по существу вне предметов; образ мыслей и чувств в нас течет, проявляя себя, как движение жизни сознания; существо этой жизни кипенье игры; образование сознательной жизни вполне уловимы, как ритмы кипений.

Порождения ритмов суть смыслы.

Смысл — «предмет» sui generis; смысл — предмет беспредметный; недоразумения коренятся в неправильном приложении звука слова «предмет» к областям, внележащим предметному миру: и они нам туманят реальное представление о существе познаванья и мысли. Многие промахи философии не возникли бы вовсе, если б звуку слова «предмет» вовремя отвели бы мы должное место.

Слово, взятое безотносительно ко смыслу, есть слово пустое, если даже ему соответствует материальный предмет. Есть такие слова: очень часто они покрывают собой группу терминов; и уже эти самым теряют они первоначальные, конкретные контуры.

Эти слова не суть термины; но они утеряли уже индивидуальный свой смысл; группу терминов покрывают они обыкновенно случайно; от чеканной ясности логики все такие слова далеки; все такие слова далеки от первичной мифической свежести живого, народного слова.

Термины — философские рифмы; терминология — поэзия логики; терминологи суть поэты; очень многие пишут прозою; не желая поэзии философии, не желают они и поэзии собственно; называют они философское творчество лишь особого рода болезнью; и они же не верят тому, что первичная поэзия слова пульсирует смыслами молодого, живого сознания, о котором забыли они, или которого не достигли.

Обыденная философия отскочила в «паническом» ужасе от метафоры; и потом не метафора наложила узду аллегории; а поэзия пошлого слова проявляет «панический» ужас перед критическим смыслом, отрезая от смысла себя провозглашеньем себя, как «нутра».

Наша речь потеряла свой смысл; quasi ясное слово полно химерическим содержанием; это пляска теней, завлекающих в эфемерный свой мир, в неживую механику звуковых повторений, очень поздних и нарочито составленных; тело и слово здесь умерли; еле дышат одни окончания — «с т ь» или — «и з м», — окончания, намекающие на какие-то бледные иллюзии смысла.

Логики нашему здравомыслию нет: в нем нет «логики собственно». Наша речь, противополагающая себя «неосмысленной» поэтической речи, для поэзии — «нищенка»; «нищенка» горделиво сбросила с себя свои ризы, став л о г и ч е с к и неосмысленной речью, а п о э т и ч е с к и бессмысленной вовсе; «здравый смысл» нашей речи — абсурд для поэзии; и — невнятица в логике; логике современных философов просто нечего делать с понятиями, в которых течет наша жизнь; мы говорим: реал-и з м, мистиц-и з м, религиозно-с т ь, логично-с т ь и при помощи э с-т э-э р превращаем конкретное слово в абстракцию; все абстракции — вытяжки из звучащих и красочных слов; удовлетворяют, быть может, они элементарнейшим рассуждениям об общих и частных понятиях; приставляя абстрактные окончания к словам, подменяем мы логику очень смутным процессом произнесения мнений; мышление при помощи таких слов — суррогатно, раз течению слов не соответствует течение смысла.

Произнося звуки слов, мы вызываем ассоциацию, обращенную к памяти о каких-либо господствующих философских или научных тенденциях; например: «эволюция» всплывает в сознании нашем, как дана она Спенсером; но по мнению одного из философов «эволюция» Спенсера — выражение порочного круга; то есть: она отрицает себя.

Все это нас не заботит: произнесен звук слова мысли, — мы его считаем за мысль.

Подменяя именем мысли индивидуально текущую мысль, предполагаем мы в собеседнике одинаковый смутный процесс вызывания где-то усвоенной мысли; если бы разобрать, что встает в нас при этом, как смысл, мы поймали б в себе повторение популярного мнения; наша бедная, бледная мысль произносит звук слова, не мысля.

Мышление наших дней — в и м е н о в а н и и, в произнесении абстрактного и некритичного слова; оно для нас догмат; а туманный процесс усвоения слов есть отдача какому-то нутряному процессу: сварения пищи; отправление физиологических функций — не мысль; возведение этого процесса до мысли — залитие мозга желудочным соком: «нутро»; совершается насилье над мыслью в абсолютизме «нутра», бронированном каким-либо случайно услышанным догматом; догматы в нас растут, как грибы, вытесняя из мозга ритм подлинно мысли и обращая его в ассоциативную отрыжку сознания; динамизм мысли падает; мысль впадает в сонливое состояние: она не мыслит, а варит; результат сварения — отброс: предметность понятия (в динамизме мыслительной жизни оно — беспредметно); таковое понятие — гетерономно всегда; оно — «д л я ч е г о-л и б о»; «ч т о-л и б о» — материальное условие жизни.

Так рождается здравый смысл.

Слово

Слово-термин и слово-образ по существу в нас не живы; поэтический и критический смыслы раздавлены предметным понятием. Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от древа поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами; оно было мудрою и живою змеей; но змея умерла.

Смысл народного слова — внутри звука корня; некогда принимал этот смысл многообразие очертаний и жестов в многообразии внутренних своих изменений: в перебеге приставок и окончаний; в абстракции, возлежащей на слове, не явлен он: он — внутри[2].

Абстракции покрывают корою жизнь слова.

Превращение «змеи» в сухой жезл есть итог надруганий рассудочных сатиров над дриадами слова; из-под короста отложений порою бьет снова наружу живой, былой смысл; мертвый смысл отпадает каркасом от остро ожившего слова, язвящего жалом своих звуковых сочетаний, глубоко осмысленных для себя и поражающих

«здравый смысл»; звуки слова сбивают наросты абстракции с корня; восстание к жизни словесного корня под каменным гробом абстракций начинается ныне уже; но еще в голом бунте корней нет конкретно-разумного смысла.

Отношение звука к абстракции — отношения луны и земли: и луна, и земля суть разломы единого тела; и есть земность луны; но привыкли мы видеть луну ослепительной ночью; и безлунен для нас небосвод над дневною землею (днем луна — невидимка; или днем она — бледная).

Смысл и корень — луна и земля; умирание корневого значения связано с тверденением мысли, с приближением к предмету понятия; наоборот: закричи на нас корень, — абстракция, как кора, отстает. Нам кричания корня — удар томагавка, секущего термин в агломераты звучащих беззначностей.

Смысл не связан ни с корнем, ни с термином: по отношению к солнцу луна и земля (смысл абстрактный и корень) — расщепы словесного органа; блеск луны и земли — в блеске солнца; и угасни нам солнце, угаснет земля вместе с днем; и угаснет луна: ослепительный, видимый блеск нашей логики и цветущие звучности слова — два луча солнца смысла; и понятья, и звуки — не смысл; в них — его излучения.

Прорастания короста слов мудрой змейностью корня суть цветения жердижезла: слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона[3], исходит цветами значений; трезвость логики, не теряя лучей, наливается соками жизни (проповедь под смоковницей Будды, проклятие засохшей смоковницы)[4].

Слова мудрость — в смоковнице сочной: в смоковнице жизни.

Корень и смысл

Попытаемся пережить первобытного человека; пребывание его — в безымянных мирах, в безымянностях состояний сознаний; безымянное устрашает; отсутствует смысл; пробуждаясь во вне, он вне-смысленно утопает в предметах; у него нет критерия противопоставить предметам себя; переживание предметов, как органов тела, ощущение мира огромностью тела, ощущение себя этим телом — состоянья сознания этого, если может быть назван сознанием бред бытия; переживание идиота подобно описанному.

Окунаясь внутри себя — внутрь себя, человек ощущает провал в беспредметности внутренних ритмов, как в пульсацию органов; внутри пульсов имеет он смутное представленье о времени; состояние сознания в нем — не человечье: червиное. Мы его утеряли; оно в нас живет за порогом.

Пересечение двух этих бредов в одно, есть первичный генезис сознания в нашем смысле, как смутное чувство бессмыслицы; это чувство есть «смысл»; он — трагедия столкновения двух чудовищ: тут рождается «я есмь я» в бреде боя бессмыслиц; «и з в н е», «и з н у т р и» переживают все ужасы, ненормального сжатия мира «внутри» до комочка, давимого громадной природой; слетает с души безотчетно.

— Как сюда я попал?

В бреде боя бессмыслиц — прет мир «и з н у т р и», заливает «и з в н е», оттого внутренности переживают безмерное расширение; ощущения снимаются с места; кожная поверхность уносится внутрь пульсаций; переживается телесный состав, как безмерность вне тела бушующих щупальцев; — убежала действительность! Все извне, вне «внутри» есть ничто: человек — вне действительности.

Соединение в одно двух бессмыслиц — рождает панический ужас; безумея от ужаса, человек переступает былые пределы, создавая иные: рождается крик (запечатление мира чувств в мире внешнем); крик есть заговор; крик есть творчество из отчаянья и — рожденье решимости: одолеть что бы ни было[5].

Здесь — рождение слова и смысла. Слово смысла равно смыслу слова; смысл здесь действенен, жестикуляционен, мимичен; жестикуляция криком слова есть творчество выносимого бытия над невыносимым, томящим: сознание необходимости крика слова, как смысла, — есть творчество; сознание необходимости крика слова, как смысла — рождение сознания в нашем смысле; и оно — в борьбе с ч е р в е м времени (состоянием сознанья «внутри») и с шаром пространства (ничего внутри — все во вне!); этот шар становится после «яйцом», из которого вылез змей, Протагон.

Переживаются звуки грома; они устрашают.

Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания; здесь звук слова есть щит; здесь он — толк; здесь он — остров над бестолочью.

В звуках слова «г», «р» (слова гр-ом), иль «d», «г» (слова Donner) есть известное проницанье природы гремящего звука: в приспособленьи гортани, в умении управлять языком струей воздуха и т. д., в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью: ее заговаривает.

Звуки слов — заговор.

Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука; «философия тождества» природы и духа (позднейшая философия Шеллинга) — бессознательная предпосылка сознания примитивного человека; она — его вера; этой вере обязаны мы самому словесному бытию; философское отвержение этой веры (например, сознанием Канта) привело к разрушению веры в слово: отсутствие веры разрушило слово.

Корень — творческий образ, соединяющий две стихии (природы и духа) в единую целостность; целостность двух бессмысленно данных частей («в н е», «внутри») есть действительность; действительность есть ничто вне познанья; познанье ничто без словесности; действительность есть живое слово о данном; данный мир — недействителен; опознание в слове его есть в п е р в ы е созданье действительности.

Внутренне движенье души сочетается с пересозданной природой в пластичную форму: в звук слова; в звуке слова — душа; одушевление данного мира в творимой действительности невозможно вне слова; первоначальное слово есть сочетание творчества смысла с познанием данной вне-смыслицы в бытие sui generis; сочетание это отражает нам миф.

Первоначальное слово мифично.

Примитивная речь продолжает в искусственной речи свое бытие: она — корни, в нас глухо звучащие; мы настроили над корнями строения из искусственных смыслов в чудовищных зданиях поздних слов; убеждение сопровождало нас: корни мертвы; корни живы, но — замерли: они спят в летаргическом сне; пробуждение их в словах отзывается в искусственных смыслах — подземным ударом; смыслы рушатся, погребая в обломочном мире рассудок-гомункул.

Примитивное слово живет независимо от логических и мифических примышлений; в нем — чудо духовности: соединение духа и плоти в конкретность эмпирики.

Духовная эмпирика — эмпирей — существо жизни слова: о н о — и н с п и р и р у е т.

Речь корней — побледнела: в нас — позднейшие разветвления первой речи; в болях роста первичного слова совершается в слове распад на три новые данности, новые виды бессмыслиц — на эстетический, на логический и на магический смыслы; образ речи рассыпался; он дается нам ныне в понятиях, звуках и в мире фантастики: внутреннем образе; образ речи — душа; имагинация, образование жизненных образов (смыслов жизни) в распадах первичного слова, — распалась; смысл жизни разрушен; вместо него отверденел мир понятий, предметов; образование твердого мира и стылого смысла понятий — образование новой данности в месте павшей действитель-

ности; преодоление данности и опознание данности (мертвых терминов и корней) — преодоление имагинации слова при помощи инспирации слова[6].

Где путь к инспирации?

Слово мы застаем в условиях переходного времени, когда голос, ломаясь, становится грубо-мужским, оплотневшим и неосиленным. Поэтическая юность метафоры пробивается в речи растительностью аллегорий.

В метафоре нас встречает слиянье двух образов в третий; в нем ныне — трещина.

«Зеленокудрые леса»! Выражение это — метафора: здесь сравненье двух образов по общему признаку; здесь есть третий их смысл, метафорический смысл, создаваемый перед нами: утверждается бытие «кудролистия»; листья, кудри суть данности; кудролистие — соединенье двух данностей: действительность собственно; существо жизни дерева — в нем: дерево есть дриада.

Так любая метафора заключает потенцию мифа.

Метафора — соединение образов. Но первые метафоры — соединения многоразличия звуков в единство: гэ, эр звука слова гром есть не г+р, а звук гр, не исчерпывающий своего содержания в сумме звуков; звуковое единство — не сумма: звуковое единство — произведение звуков; неразлагаемый, синтетический смысл зарождается в нем.

Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших; и — миф суммы мифов, расцветших из суммы метафор; корень слова есть корень огромного, многоветвистого древа значений, покрытого неисчислимостью листьев — позднейших движений динамики мысли: соединение природы и духа осуществило себя в непрерывном деторождении; первый смысл (корневой) измеряем по образцу и подобию этой первой метафоры; противополагаем он и безличию духовной стихии, и мертвой природе; смысл — демон слова, соединяющий смыслы и звуки; у поэзии с философией — одна общая муза: премудрость, София[7].

Корень слова есть первая метафора-миф; в грамматике и в эстетике он поздней себя выразит: в принципах строения слов, в звуковом эстетизме[8].

В корне слов уже есть совпадение содержания с формою: грамматика (форма), эстетика (реальное содержание) разовьются позднее; дано их единство (слово-творчество звука есть слово-закон); непроизвольная религия слова необходимо сопутствует его зарождению (философия тождества Слова и Плоти дана в факте Слова); магия сопутствует слову (оно — заговор). В аналитике корневых элементов заключена позднейшая аналитика всех возможных суждений; сужденье a priori в Кантовом смысле есть связь двух понятий в расширенном содержании; в корне слова встречает нас многообразие звуковых элементов в одном синтетическом звуке.

Корень слова есть сочетание множества звуковых элементов в несущем единстве; а возможность познанья по Канту — в возможности покрывать категорией многообразие чувственных элементов; соединение чувственно данного материала с внечувственно-данным единством рассудка совершается при помощи кантовой схемы; ее корни — в фантазии.

Трансцендентальная схема у Канта есть парадокс; она — соизмеряющее начало познания; две половинки суждения — чувственная и рассудочная — соединяются при помощи схемы; схема у Канта искусственна; она — метод изображения понятия в образах. Изображение понятия в образе или есть совершенный абсурд, или он полагается в самой основе суждения. Кантову схему следует положить вовсе не там, где она положена Кантом; схема есть предварение самой возможности мышления; она

есть первичная данность, в которой не может быть еще раздельно данных — понятия и предмета; Кантова критика есть лишь метод щепления с х е м ы, то есть, образа на раздельно положенный мир категорий и чувственных форм; только в таком положении Кантова схема выносит определение Канта; в положении ее Кантом внутри аналитики она — звук пустой. Аналитика Канта вскрывает условия возможности составить суждения; учением Канта о схематизме понятий должно нам предварять самую аналитику.

Трансцендентальная схема у Канта есть о б р а з мысли; правильнее сказать: она условие становления понятий и мира; в ней — и мысль в становлении; и — предмет в становлении; в Кантовом построении понятия и предметы суть «ставшее»; они — продукты процесса. Продуцирующее начало положено Кантом внутри мира продуктов, как один из продуктов; неудивительно, что учение о схематизме понятий у Канта есть тень понятия на предмете, или тень предметного мира в беспредметном понятии; между тем понятия и предметы суть тени схемы, которая в таком виде не может быть названа схемою собственно, а полнокровнейшим мифом, условием познавания.

Познавательный миф есть метафора; в метафоре — образ мысли; учение Канта о схеме — весьма показательно; необходимость ввести в мир суждений мир схем — показательна; здесь в познание вплавлена мифология; познание начинается с метафорического условия; и — кончается мифом.

Корень слова — метафора всех метафор; и — миф мифологии; в этом смысле же он — схема схем; в корне слов мир и мысль (мир предметов, понятий) слиянны в первичном единстве; корневое слово — начало восстанья действительности, идеально-конкурентного бытия, противопоставленного материи и рассудку, двум не сущим наростам на мире и мысли.

И в начале — оно: оно было у Бога.

В слове дан нам логический смысл; дан и смысл звуковой; именование — первое явление смысла; и м я р е к есть душа всего сущего; в имятворчестве, в и м я с л а в с т в е[9] — оплодотворение Духом (Зевесом) — природы: дети Духа и мира суть: души; эти души — с л о в а. Мы душевны постольку, поскольку словесны: в неизреченном, в бессловном мы воистину вне души; или — н а д, или — п о д: главным образом — п о д; в выхожденье из слов есть опасность и риск; выхожденье из слов нас обязывает к величайшему напряжению: к прорыванию оболочек душевности; здесь — прорыв души к духу: разрыв ее в духе; если в нас не исполнится жертва души миру духа, то выхождение наше из слов есть начало падения в животную безглагольность; умолчание, неизреченность есть подвиг рожденья под словом слов внутренних и духовных; если молчание наше не вопиет перед Господом своим внутренним словом, мы в молчании нашем становимся из людей непрекословными тварями.

В изреканье названий животному миру Адам — уже дух: он воистину вдохновитель природы: струит свою душу, как слово живое; слово его, как душа, продолжает жить вне его.

Именование, заговор и сотворение мира — троякое содержание мира словесности; в разветвлениях позднейшего слова содержание нам дано, как т р и с м ы с л а.

Слово — заговор и доселе в нас живо; номенклатура понятий есть заговор против... конкретного смысла (в о и м я абстрактного смысла), временно мертвого в нас и звучащего в сотрясениях воздуха, в механике произнесения термина.

Смысл научных понятий — в применении их, как условий опытной техники; вне приборов, машин, они пусты; логика предполагает материально данный предмет; слова «атом», «энергия» не имеют значения вне реторты, вне колбы, вне холодильников, вне тепловых очагов; мировоззрительным, объяснительным смыслом звучат они нам. В произнесении звукосочетания «а т о м» для объяснения смысла

подменяем мы логику и поэзию ритуалом магических заклинаний; парализуем мы смысл.

Слово — творчество бытия — продолжает в нас жить как метафора; но мифический смысл ее стерт; в нас теория (соединение θεοζ и οραω) — не видение божества, а лишь нить непроявленных мыслей, туманных и бледных.

Слово-собственно — (слово слов) — как единство словесных плотей с их духовной динамикой продолжает в нас жить... смыслом логики.

Смысл логический, смысл живой, здравый смысл в нашем слове разъяты: из смеси поэзии и абстракций возникла невнятица стертой речи, «с л о в е с н о с т ь»; торчит непроцветшим жезлом, где убита «змея» и где смысл механически вбит в нашу голову палочным ударом сентенции, именуемой «м ы ш л е н ь е».

Логика и грамматика

Одно время развитие логики было развитием аналитики, расчленяющей жизнь суждений.

Слово — атом суждений — первее понятия; и — первее предмета; связь, субъект, предикат в нем — единство, лежащее корнем. Но слово не атом, а если угодно — молекула, сложенная из букв и звуков. Чередование пространственно изрекаемых звуков во времени, их единство, как корень, покрытое смыслом есть суждение s u i g e n e r i s; протекает оно в элементах суждения в нашем смысле; формальные условия жизни суждений присутствуют налицо: здесь субъект — корневой материал; а предикат — их единство, как корень; в звуке слова — суждение создавания самого условия возможности мыслить.

Грамматика — первей логики[10].

Таковы положенья грамматиков в ожесточении спора их с логикой; и таков разрыв филологии с философией слова. Представитель грамматиков, Маутнер, заключает решительно: так как логика — отрасль грамматики, то ее в нашем смысле и нет; и бессмыслица думать о мысли, что она существует отдельно от слова; и логический Логос, не — Логос, а слово. Обострения логической школы довели нас до тезиса: мысль не воплотима в словах; словесное выражение мысли ее искажает; удел мысли — молчание. Логика противоположна грамматике; для нее смысл грамматики темен: он есть фонетический, алогический крик. В бледной немощи термина, в футуристическом крике продолжается спор эпикурейской фонетики с аскезою термина; в термине — молчание слова; в нем — йога слова; выразить бессловесность значения в словесном значенье; здесь в обычное слово положен невообразимейший смысл; таковы понятия познавания. В этом взятии слова, как жеста, как знака, — вся суть гносеологии; и оттого гносеология есть особое искусство изламывать живой смысл; для неспособного к этому она есть безумие, о чем заявляют подчас нам умнейшие люди и на что ссылается Маутнер; в футуризме[11] и в нео-логике утоплен последний остаток конкретного смысла; здесь — пустая дыра, кое-как прикрытая хворостом общих мнений ходячего смысла.

Слово в слове разбито: в нем дух отлетел; а в обломочном мире корней, кое-как нанизанных друг на друга и являющих немыслимость сочетаний, разбитое тело бессильно закорчилось.

Нам грамматики не кажутся правыми; грамматика есть абстракция от словесности; в ней подмена мифа застылою формою; будь у нас разработана теория слова живого, в ней полней, непосредственней отразилась бы жизнь слова-мифа; но такой теории нет; в ее месте — молчание и кое-как оформленный материал[12].

Осознание слова, как мифа, первей осознания его в грамматических отношениях; и первей оно термина; нам в грамматике, в логике слово явлено не вполне, а в двоякой абстракции; из двоякой абстракции этой должны мы сложить наше слово о слове[13].

Миф о слове[14]

Человек погружен в неосознанность буйных стихий неосознанным духом; рожденье сознания — в слове; в нем природа и дух сочетаемы в то, что уже ни природа, ни дух в прежнем смысле: в слове явлена нам духовность природы сознания; в слове явлена нам природа духа в законе; слово-корень — закон жизни духа в природе; и выраженье закона — цветущая мифом метафора.

Произволы создания и вмененной закон (анархический эстетизм и мораль) сочетаемы в моральной фантазии; пусть рисует она мне меня самого, пересоздающего жизнь по образу и подобию мне открытого лика духовной природы. Этике, обоснованной на законе, непонятны бунты моего произвола; но произволу эстетики — кнут.

И поэтому для законного слова все звуки природного слова — суть фавны; футуризм языка здесь внушает панический ужас. Наоборот закон, Логос, мертвящим морозом грозит футуризму; слово-лед, слово-пламень, сталкиваясь, рождают лишь пар да туман.

Слово-собственно — невыразимо логически; футуристически еще менее выразимо оно; в футуристическом слове огонь слова жизни хладнеет от коростов терминологической жизни, обставших фонетику; еще пар ходячей словести, а не пламень живой поднимается от футуризма, не способного пробиться наружу сквозь коросты ледяной немоты; футуризм есть гримаса на слове; подкупает в ней искренность: веришь скрежету футуристических мук.

Сущность слова вполне выразима лишь в мифе — о мифах. Все иные мифы — произрастанье метафор; но есть миф о слове; в нем, по-моему, схвачена символика тайных действий, текущих внутри корня слова. Он — слово о слове.

Вдохновитель древнего аркадского культа, Гермес[15], есть сын Духа (Зевеса) и Маи (природы); человека Гермес наделяет искусством сложения слов, ударом слов объяснять (hermeneueïn); словесность стоит перед нами теперь герметическим культом; с распространением аркадского культа по Греции — говорит нам проф. Зелинский[16] — Гермес превращается в дарователя речи-ума; он становится Гермес-Логиос: Козловидный Пан (слово, жизнь которого — в звуковом футуризме, внушающем ужас) — одно из гермесовых детищ; культ Гермеса, далее, переходит в Египет; первично-рожденное слово возносится в небо; оттуда, из неба, вбирает в себя и природу стихий; претворяется хаос в гармонию Космоса. Здесь становится Гермес-Логиос — три-имянным: Гермес-Логиос-Космосом; в этом Логосе-Слове находим и Нус, и весь Космос природы: Слово есть теперь Плоть. В метафизической абстракции мифа рождается философия Логоса[17]; одновременно: и философия логики, и философия слова; культ природного слова (т. е. крайности в утверждении грамматиков об алогичности логики) осуществляет себя в низменном герметизме. Здесь Гермес словесности — есть Луна-Тот*, Владыка словес, упадающий в откровенную магию, к каковой относится химия. По Зелинскому, химия возникает в искусстве, которому отдает себя египетский род, происшедший от смешения людей с духами; род этот — Chêma; магия с алхимией слов переплетались уже; переплетаются ныне; номенклатура есть магия заклинаний, именований, а метафора есть эликсир жизни слова.

---

* Все эти данные мною заимствованы из статьи Ф.Ф. Зелинского «Гермес Трижды-Величайший», напечатанной в его сборнике «Из мира идей». (*Прим. авт.*)

Эстетизм, футуризм, фетишизм научных понятий отражают, варьируя низменный египетский герметизм.

Мудрость высокого герметизма продолжается ныне в суждениях о логическом Логосе. Здесь логический Логос вступает в борьбу с лесным Паном (природою звучного слова). Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона[18].

И слово пустое, дневное, и слово ночное, глухое соединятся по-новому в слово, живое, цветущее.

Слово в поэзии

Возьмем стих поэта.

Здесь в метрической форме встречает нас мысль, облеченная листвою метафор, эпитетов и звучностей языка; перезвоны корней, аллитерации, ассонансы вплавляются в содержание: сплавляются с содержанием; цвета звуков сплавляются с звуками цвета заката; метафоры переходят в идеи, идеи — в метафоры.

При углублении в существо поэтической речи нам становится все невнятней она; перед нами вопрос: что в ней есть?

В наши дни большинством голосов будет признано, что поэзия нам нужна; при ближайшем знакомстве с поэзией недоразумение лежащее в основе признания этого — вскроется; и откроется нам несомненно: представления наши о слове противоречат наличности поэтических форм.

— «Поэзия нам нужна» — скажут многие: «в образно-поэтической форме изображает идеи и мысли она».

— «Поэзия нам нужна», скажут многие: «в идеологической, мыслительной форме изображает она звуки слов». «Самая идеология в ней лишь средство выразить ряд вне мысленных, душевных эмоций: и для этой же цели она подбирает певучие звуки» — так ответят нам третьи.

Или метафора есть приманка, т. е. сети мировоззрений, ведущих свою агитацию в поэтической маске; или же облечение мира метафор в понятия есть иллюзия ясности: поверхности поэтической бездны; отраженные на поверхности солнца и луны идейного мира поэзии не присущи; человеку, припавшему всем существом к поэтической думе поэта, — эта дума ответит:

Дитя, — отри заплаканное око:
Не доверяй мечтам...
Луна блестит и катится высоко:
Она не здесь, а — там[19].

Поэзия есть стихийная бездна; и глаголы ее только зыби поверхности безглагольных глубин, ужасающих нас немотою под отблеском светочей: отблески светочей суть идеи поэта, протекающие у нас между пальцев; если мы попытаемся их зачерпнуть в горсти рук, они тотчас исчезнут.

Протекающая между пальцами мудрость мира, — вот образ поэзии по мнению многих.

Смысл философа, погруженный в стихию поэта, нам явит иллюзию приближения мысли смысла до частностей жизни, конкретизируя мысли; все это — к а к б ы; чистота абстрактного смысла мутнеет в поэте: банализирует философию он, превращая звук лиры философа в сентиментальную пошлость; изжитые, избитые темы в позолоте метафор и в сладости звуков нам явят — полет поэтической мысли: в недолетах критической мысли.

Утверждение это звучит парадоксом.

Но попробуйте обнажить наиболее из идейных творений поэзии от метафор, от красок, сравнений, эпитетов, звучностей (аллитераций и ассонансов); оно — сразу увянет; философская глубина превратится в иллюзию; мысль окажется бренным покровом на наготе чистых звуков; увлечение философией Шопенгауэра не испортило нам поэзии Фета и музыки Вагнера; а теории знания, вдохновляемой Фетом и Вагнером, — нет: быть не может; теория знания в аналитическом контрапункте симфонии мира мысли; а этот мир — мир суждения; вся поэзия тем субъектности, предикатности у поэта погаснет, потому что более чем на столетия опередила чистая мысль — мысль поэтов; и поэтому чистые мысли обыкновенно теряют строгую свою красоту, становясь материалами поэтических вдохновений; в чистой мысли, в рискованных парадоксах ее есть огромная красота, есть огромная глубина; мысль имеет особые переживания мысли; прикосновение поэтических чувств к переживаниям этим плодит нам безвкусицу; есть своя красота у б а р о к к о и есть красота п р и м и т и в а; соединение на одном полотне штрихов кисти Беато с штрихами позднейших фламандцев есть варварство. Влитие философской формы в поэзию таково: очень часто поэт в философии есть филистер.

За философией, занятой вскрытием внутренне логических истин, не угоняться поэту. Если смысл поэзии — в мысли, то современный поэт должен был бы описывать нам в подлиннейших поэмах, что жизнь есть —

...метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок[20].

Нет поэзии, выражающей современную философскую мысль: и появись перед нами поэзия философии Ласка, Когена и Наторпа, — от нее отшатнулись бы все приверженцы взгляда на то, что задача поэзии живописать нам мир мысли.

Если задача поэзии в описании водопадов фантастики, то поэзия слишком тесна для огромности образов, здесь кипящих и беспредельных; в поэтических формах предельна фантазия. Предел тот отсутствует в нас; оттого-то вот: наиболее одаренные фантазией люди, не имея возможности себя выразить в форме, очень часто бедны, как поэты. Неизрекаемое в поэтическом образе нам глаголет, как внутренний образ; поэтический образ в своих элементах есть все же природа, — пусть взятая как модель заприродного; по заверению лиц, проходивших мистический путь, мы во внутреннем образе переступаем границы природы в ее элементах; поэзия не совпадает с фантазией; сфера фантазии необъятней: поэзия не содержится в ней всецело, пересекая отчасти ее; совпадение фантазии и поэзии обыкновенно случайно; исключительный путь фантазии для поэта угрожает ему.

Центр кипения образов — в нас; законы метаморфозы кипения не воплотимы ни в мысли, ни в слове; поэзия, выражающая исключительно внутренний образ, есть поэзия умолчаний и старчества: но и мистик, и старец нам выскажут: образования внутренней жизни н е и з р е ч е н н ы для слова.

Остается нам думать: смысл поэзии в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи; и этот смысл — внеразумен: в сочетании слов, в темном хаосе слов, нам слагающих форму, есть он.

Этой темной природою слова, является громкий звук, восстающий на голую абстракцию мысли; козловидный Пан, — он кидается на философа.

Аполлонов мир слова — сломан: звукоподражание отломилось от мысли; трещина в мире слов глубока; поэзия сломом слова обломана; нет былого и некогда цельного слова поэта; раздвоения его — в нем и в нас; в эсперанто и в крике, в фонетике, в логике, в корневище и в жерди — осуществляет себя разлом слов.

У поэзии нет особого мира поэзии, потому что ее уже нет в былом смысле, потому что она не нужна ни ученому, ни стилисту: ее подлинный смысл утерялся в бессмыслице звуковых сочетаний и смысловых искривлений.

Ценителям поэтической речи поэтический Разум стал чужд для одного поэтичнее термин; терминология, методология логики, привлекает своею эстетикой часть былых ценителей поэтической мысли; а другую часть привлекает теперь не умение прочитать лепетание Парок, а самый процесс лепетания. — «Разум в поэзии закатился». Так гласят нам поэты, философы, футуристы и мистики.

Но —

Ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма![21]

Приветствие Разума ныне чуждо логику и поклоннику Пушкина. Логику следует углубить свою логику — от представления о ней, как единстве рассудка, к представленью о ней, что она — Имя Рек. Ценителю звуков слов следует углубить представленье о звуке до представленья о смысле словесной фонетики: звуковая фонетика в смысле загадана, как умение знать тайну звуков, слагающих храм Бога-Слова. Смысл фонетики в имяславстве; имяславство выражает нам опыт, неизреченный доселе: умение слагать Имя Рек; центр души, безымянный доселе, есть знание духовного слова: безымянное нашей души есть Дух Имени.

Философия сосредоточила абстрактные представления в субъекте познания; философией индивидуального Имени должна она стать; мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладинах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию.

Да здравствует Солнце! Да скроется тьма!

Поэзия будущего — новорожденное слово из музыки[22]. Между нашими представлениями о том, что есть слово, и словом — лежит ныне бездна. Слово нашего представленья о слове в нас смутно рождается; а остатки разбитого, ветхого слова, как выкрик и голая схема рассудочной мысли бессильно метаются на поверхности бурей изорванной речи в заливающем море ходячего, пошлого слова; и под этою бурею — огромная и глубокая тишина: тишина ожидания; под тишиною — звук: первый звук благовестия о грядущей, о новой, о чаемой и н с п и р а ц и и слова; долетает как музыка он, изобразимый во внутреннем жесте. В жестикуляции, в немой гамме жестов, в аккомпанементе глаз, в интонациях голоса прорезается нерожденный еще новый Разум поэзии в стертых смыслах понятий и в звуковом грохотанье так тупо гласящего корня.

За всем этим — внутренне-рожденное Слово стоит, и беззвучно глядит.

Не слова во мне: в слове — Я. Я — не я: это — Слово во мне!

Вот что должно понять.

Освещение корневого и абстрактного смыслов поэзией — собственно переносить нас к отысканию ее инспиративного корня: он — в Логосе; этой поэзии чаем; внешними средствами ощутима возможность ее при погружении в аналитику звукового состава, потому что стихия поэзии, звук, при погружении в звук нам не выглядит столь уже темной; меж неизреченным и неизрекаемым передвижима граница.

В настоящее время жизнь звука и ритма всплывает пред нами в законах; в алогизме заложена логика, неуловимая нашей логикой; она чуема в космическом шелесте фонетических излияний.

В логике прорезается новый смысл: звуком нового слова; и — новыми звуками мысли, влиянной в звук слова.

Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее — свои знаки; и знаки ее не прочитаны; в предприимчивой гибкости отыскания соответствий меж звуком и мыслью — умение чтения нового слова в изношенном слове; наш младенец еще не рожден; но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности; наше новое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Мая, рождают младенца — Гермеса. Или мы онемеем на век, или снова словесность нам станет воистину «герметическим» культом, а дар объяснения (hermeneuein) соединит нам по-новому глоссологию с дарами духовного назидания — в конкретной разумности.

Филолог, философ, словесник

Философия, филология и словесность по-разному нам вскрывали укрытую «герменейю» словес[23].

Слово выдохлось в трансцендентальную логику Канта; история философии (от Декарта до Канта, от Канта до Наторпа) нарисовала нам разложения слова живого; методика, номенклатура понятий, — кристаллы разложенной жизни.

Корневое значение слова от этого опустилось под термин: в животное под-сознание.

Современный философ молчит иссушенным сознанием, проклятым, как сухая смоковница; и от этого запорожные корни сознания в нем демоничны: козлины; сочетание корней и ветвей в нем смесительно, противоестественно, пошло; в нем смешение чувственной жизни с абстрактной — чудовищно; он — сатир: оттого оно превращает живое текучее слово в козлиное слово; очень часто в философе именно так сочетается природа и дух; для него нет духовной природы; для него она — шарж и гротеск.

Преобладанье рассудка в дневной его жизни ведет к порабощенью стихий его жизни животной природой; современный софист зачастую днем — логик; вечером — помирает он со смеху над Рабле; ночью — гонится в снах за какой-либо мыслимой нимфой.

Козловидная природа рассудка есть корень абстракций.

Отношение к слову поэзии рассудочной философии — непорядочно; пользуясь ласкою слова она — насилует слово; и заключает брак с чистой логикой, неизобразимой словами. Наоборот филология зачастую растит корневое начало словесности; как философ кощунственно вырвал с корнем словесное древо, так вздул корень слова филолог, а ствол — атрофировал; филология утучняет себя от корней; и — культивирует корни, а листья — бросает.

Филология живет в подсознании слова; она — вне-сознательна; филология не легко процветает идеей, позволяя явные романы со смыслом; филолог вступает в союз с корневою стихиею слова. И тут он — добродетелен, пребывая в пафосе рождения архаизмов. Филология — геология слова; философия — метеорологична и ветрена; филология — вне словесно-общественных интересов; у нее интересы — семейные[24].

Третий тип измерителя слова — словесник: его роль в жизни слова — огромна; но до недавнего времени редкий словесник нас радовал.

Жизнь его в отношениях к слову проявлялась порой лишь в заемах: меж историей корней и идей он бездомно блуждал; уподоблялся он существу, проживающему попеременно в двух враждебных друг другу квартирах: в холостой квартире философа и семейной филолога. Перекочевывая из квартиры в квартиру, он естественно становился подчас разносителем слухов о слове; и — смесителем методов; очень часто бывал он поклонником ходячего слова, ибо сам он ходил и оседлости не имел; от него пошли сплетни — поэту природного слова: об ущербности Разума; очень искренний, очень ценный в иных отношениях пафос за слово, гонимое разумом, — все же есть порождение недоразумений и сплетен; наоборот терминологу было некогда нашептано об оргийной жизни корней.

Обыкновенный словесник нам ссорил филолога с философией; разделяя, он побеждал; воздвигал он чертоги ходячего слова и «здравого смысла».

Все теории слова — словесность, грамматика, логика — не удовлетворяют нас ныне; в них отсутствует теория: собственно слова.

Крах философских абстракций и крах филологии собственно (обращение в горы сырых материалов), обнаружил нам явное отсутствие теории слова.

В соединении философии с филологией по-иному начало расцвета: словесности собственно.

Задание новой словесности

В настоящее время нам рано заботиться о возведении зданий словесности. Следует опростать при закладке фундамента место, где будем мы строить. В этом месте возведены ныне два «павильона» словесности: слово есть выражение звука; оно — орган понятия; эти два «павильона» нам должно сломать. Идеология и фонетика в слове должны быть единством его содержания с формою: и не в том вовсе смысле, что форма есть первое содержания, ни — в обратном; тезис наш не так прост; соединяя наличные данности содержаний и форм, мы не можем прийти к их единству; в одном случае мы придем только к «форме» в расширенном смысле; здесь живое, конкретное содержание, идеология собственно, непосредственно примет пустой, риторический образ т. е. будет формально; таковое единство — единство эстетов, лингвистов, грамматиков: в этой школе оценка поэзии производится с точки зрения архитектоники изобразительных средств, где в самом голом средстве нам видятся цели поэзии: смысл логический в этой школе — простой результат комбинации слов: испарение глубин жизни формы; углубляется, разбирается в этой школе лишь форма; содержание остается не вскрытым критически; и от этого тезис единства двух смыслов осуществляет себя однобоко: внутри фонетической сферы поэзии заключены-де уже сферы мысли. В другой школе обратно: признавая единство, его полагают в том смысле, что высказывание содержания истинно в ему свойственной форме; несказуемость многого, например, невозможность выразить в слове глубину мистических опытов или даже понятийной жизни — будто бы есть дефект содержания мыслей и чувств. В этой школе невольно внутри содержательной сферы положена форма.

Обе школы ведут к катастрофе во взгляде на слово; благополучие этих школ налицо: переживание кризисов слова и мысли им чуждо. Первая — вырождается в парнасизм[25] (сколькие символисты имеют уклон к парнасизму!); вторая же — в возвращенье к тенденции (есть тенденциозные символисты); исходя из тезиса пересечения содержания с формою, пересечение понимают они, как знак равенства: содержания — форме, забывая при этом: содержание логики несоизмеримо с фонетикой, иль с формой; следует переплавить нам в нас содержание, форму, чтоб иной,

третьей плоскости, вскрылось бы подлинное соизмеренье; данные содержания не соизмеримы с нам данными формами: произведение их — единство, не сумма; поступая иначе в a priori принятом тезисе, мы абстрагируем то — содержанье, то — форму; некритичное отношение к понятию «содержание» вырождает символику в парнасизм; некритичное отношение к форме выщелущивает тенденцию из символики слова. Тезис символа, как единства, одинаково подменен содержанием, данным в форме, содержанием, вылагающим свою форму во вне. Синтетический смысл поэзии гаснет: в одном случае он становится лишь анализом, выведением «формы» из недр содержания; в другом случае он становится выложением «содержания« из недр формы; в первом случае самой формою слова дана нам абстракция; во втором — содержание есть абстракция. Две опасности отношения к слову подстерегают нас внутри теории слова-символа; некогда провозгласила себя она революционным течением, признающим катастрофу смыслов слов и ищущим выхода к подлинной жизни смысла; революционно-словесные задания символизма при нежелании глубже вскрыть символизм, превращаются в благополучие эволюционирующего течения: от нового к старому; от символизма, как жизни пути слова-собственно к двум культурам до революционной словесности: к культуре тенденции и неживого Парнаса. Здесь живое сознание кризиса слова и мысли, стерилизуясь, бледнеет в риторику «символистики», в благополучие сытого «буржуа», наконец приобретшего собственность на «Парнас», или сложившего сбережения своей музы в «мировоззрительный» банк, и поэтому с невниманьем уже относящегося к дрожанию передовых сейсмографов мысли, оповещающих, что «мировоззрение» рушится, с невниманием относящегося к демонстрациям футуристов, гласящих, что уже разрушен Парнас. Пастораль досимволических, докритических школ словесности совершенно наивна; пастораль же иных «символистов», в свое время расчетливо снявших квартиры в «мировоззрительном» доме есть обман пасторали... «над бездной». Первая пастораль нам гласит: «Широко, глубоко это море словесности!» Смысл второй пасторали ехидней: «Aprês nous le déluge»...

Принимая слиянности форм с содержанием, полагаю единство их не в той плоскости, где оно положено многими школами современной поэзии. Благополучие спешного единения отвергаю решительно: содержанье и форма суть две половинки разбитого камня словесности; соединение двух частей камня слова нуждается в цементе. Где тот цемент? Он — в нас, внутри нас: слово подлинно при дверях; его нет еще: соединяющий цемент — не может быть пылевыми остатками старого разбитого слова; меж гласящими звуками и безгласною мыслью — воистину бездна: не парнасцам, логикам, футуристам будет подлинно явлено внутреннее поющее слово: оно — в будущих, победивших себя в своем ветхом составе.

Признавая единство расколотых половинок действительности (слова-термина и предметного корня), я его полагаю не в плоскости данного слова; в данной плоскости принимаю наличным — расщеп: параллель; в данной плоскости слова логический смысл не пересекаем никак с фонетическим; третий смысл отделен несознанием нашим от двух его теней; несознание наше — в душевном покрове, в котором мы ходим; он и есть тот порог, через который не переступим мы, пока себя не взорвем, как «душевных людей», чтобы вызвать в себе человека духовного: третий смысл, Слово-Плоть, есть духовное слово: душевное слово себя завершило в понятии, потому что понятия, термины, мертвые шкуры души: катаракт на глазу ее, образующий слепоту душевного зрения; а телесное слово есть каменно-немой звук, воспринимаемый в крике.

Сферы «содержание», «форма» — непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их

в третьей сфере, где они — одно в духе; соединение — в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формою в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия[26]; и его проекции — в материальной «глоссолалии», в фонетике; и его проекции — в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле.

Положение нашей словесности было бы доказуемо эмпирически, если бы мы при описании словесного материала натолкнулись бы на такое явление: выявляя в стихах содержание, мы бы видели, что содержание это в «дневном» его смысле бедней впечатления (в поэзии земной разум — «ущербен»); желая осмыслить в себе глубину впечатления, полагали бы мы глубину в подсознательном выявлении жизни образов, — в сонной грезе поэзии; выявление «сонных грез» в материале метафор, эпитетов, красок и т. д. нам опять-таки показало бы: «греза» в поэзии несравненно беднее того, что она пробуждает; пробуждает она в ней безгласную и вне образов пребывающую целину подсознания: «греза» образов в поэзии — рябь поверхности «сна без грез». По учению индусов «сон без грез» проницаем сознанием: он цветет полнотою духовно-сознательной жизни; по учению современных физиологов «сон без грез» есть лишь чувство процессов; неуловимое для внутренних опытов, уловимо при опыте внешнем: физиология есть дневной рассказ о глубиннейшем; она — связь физико-химических процессов; не более: так что жизнь «сна без грез и без мысли» есть жизнь в нас материи. Материя — глубочайшая суть бытия; все учения о бессознательном, как основе сознания, — учения о материи. Прилагая к поэзии здесь изложенный критерий суждения, мы должны сказать: «сон без грез», глубочайшее в мире поэзии — есть материя ее средств, физиология словесного ее тела: состав ее звуков; смысл поэзии — в ритмике, в инструментовке, в кадансах; все эстетское «credo» — материастично насквозь; изучение звукового состава было б нам обилием здесь текущих законностей; но законы словесного механизма не объясняют нам впечатления формы; впечатление формы «духовнее» представления о форме, к которому обязаны мы прийти; материалисты слова, эстеты, отступают в ужасе от крайнего вывода физиологии слова: от вменения поэзии быть набором звучащих кричаний; футуристы — провозгласители культа голого слова; отношение футуриста к эстету — отношение русского нигилиста к умеренно-либеральному барину; футуристы правее эстетов в парадоксальности, в прямоте, в неприкрытости голого «credo», в отрицании «разума».

Впечатление смысла слов, кореннее и глубже всех трех обнажений (в понятии, в метафоре, в звуке); ни понятие, ни звук не сводимы к метафоре; ни метафора, ни понятие не сводимы нам к звуку; а сведение третье — сведение к рассудочной мысли — не соответствует в свою очередь впечатлению смысла; не удовлетворяет простое сложение смыслов: звукового, метафорического и рассудочного: сложения смыслов способно лишь выявить параллель: понятия, образа, звука. Параллель освещаема положением смысла, общего трем, как основы поэзии, или как ее конечных заданий: этот смысл отразим непосредственно в слове, как тень слова собственно.

Мы должны a priori положить этот смысл, чтоб поэзия могла состояться, чтоб факт непосредственно первого впечатления «глубины» был сознательно освещен и оправдан. Но нуждается ли слово поэзии в оправдании своего бытия?

Да, нуждается.

Непосредственность впечатления «г л у б и н ы» слов поэта наполовину утрачена нами в условиях искусственной жизни; существуя еще в о п р е к и современному бытию, разрушается оно в нас; как сознание человека, которому угрожает расстройство психических функций, оно все еще вопрошает себя, — «а з д о р о в о л и я»; вопрошания наши — остаток здоровья, потому что больное сознание не сомневается никогда в правоте своего бытия, а себя утверждает здоровым с самоуверенной дерзостью; в крайних выводах мистики, логики, футуризма есть подобное утверждение; смысл поэзии для них — парадокс.

Смысл поэзии мы должны a priori положить вне метафоры, звука, понятий в искомом соединяющем слове, нас способном воистину вывести из словесной разрухи, нам данной; мы должны ту разруху снести: место новому слову очистить. Наша вера в словесность воистину обязует нас снять с себя — загнивающий корост «словес» с прорезей нового слова; что под «словами» есть Слово — эмпирически доказуемо это: звуки слова не суть «ж и з н ь в с е б е»; они — мимика «у щ е р б н о г о с м ы с л а»; в их звучащем кричании вписаны космосы звуков, слагающих свои смыслы. С описания словесного материала, с ряда опытов над словесными элементами в их отношении к «д н е в н о й» мысли поэта начинает свое бытие та словесность, которая нам по-новому может связать философию с физиологией, — в них связан наш рассудочный логос с нам данной словесною плотью, в слово-плоть совершенно конкретного, не «у щ е р б н о г о» Разума.

Поэтический организм

Стихотворение есть организм; в нем понятие мысли есть мозг; переживаний — это нервы поэзии; от мозга отходят двенадцать пар нервов; от понятийной мысли отходят главнейшие нервы соединения образов; главнейшие соединения образов — вечные лики поэзии: Аполлон, Дионис, Афродита, Деметра, Психея и прочие образы тысячевидно ветвятся в своих модуляциях; и ветвятся нервные стволы организма в многообразие окончаний; от основного ствола до последнего волокна бежит нервный ток; от основного, исконного мифа и до случайного образа бегут токи творчества; под многовидною субъективностью образов коренятся немногие мифы; нервные волоконца, переплетаясь, вплетаются в ткани; и так точно образы; переплетаясь, вплетаются в ткани формы они; и подобно тому как ткани нервов, являясь тканью средь тканей, есть мост от телесного уплотнения до сознания организма, так ткани мифических образов строят мосты от телесности слова, с ними к сознанию тела, как жизнь идеи; рухни нервы в нас, как сознание угаснет; рухни образ в поэзии — перервется связь между мыслью и формой; бессловесная мысль, мифы, образы, звуки и ритмы — слиянны друг с другом; звуки формы в поэзии живописуют молчание мысли; голос мысли поэзии живописует «внемысленный» трепет форм. Переживание — нераздельная уплостность; его форма есть поэтический образ; образность в поэзии — ее жизнь; смысл ее не сводим к смыслу звука, ни к смыслу абстракции. Смыслы образов нам не вскрыты ни в материальном, ни в абстрактно-духовном; смысл, не вскрытый таится за ними: смысл т р е т и й.

Что изнутри переживаемо, извне ощущаемо: переживаемы образы, а ощутимы — метафоры; морфология и физиология нервов поэзии — морфология и жизнь изобразительных средств; теория метонимий, метафор и пр. есть теория поэтической жизни.

Звуковой материал — соединительно-тканная система поэзии; соединительно-тканные тельца в многообразии своих сочетаний образуют нам и систему ее желез, и систему костей; переливы гласных, градации гласных, своеобразие их сочетаний образуют нам железы, а ассонансы и особые гармонии в сочетании гласных (регрессии и прогрессии) образуют дыхание. Так жизнь ассонансов осуществляет в себе жизнь дыхания; ассонансы суть легкие; ими мы привыкаем дышать; ими дышит поэзия; дыханье кровно связано в нас нашей жизнью сознания; ослабление, усиление ритма вздохов через посредство нервов очень часто зависит от тонуса внутренних образов; ассонансы, прогрессии не образуют бессмысленности в себе протекающей жизни; жизнь их связана с целостной жизнью слияния тканей. И если поэзия организм, то ее живой смысл инспирирует ассонанс быть осмысленным ассонансом[27].

Что касается жизни согласных, то она проявляется многообразием внутренней жизни, результатом которой, доступным сознанию нам являются а л л и т е р а ц и о н н ы е звоны: в сущности то, что зовем а л л и т е р а ц и е й мы, есть поверхность огромного сложения звуков, нам явно торчащая из-под волн бессознательности; в сущности жизнь согласных в нам явленной а л л и т е р а ц и и еще только поверхностна.

Берег вечного веселья

В этой строчке встречает нас аллитерационный мотив (*ббв*) т. е. здесь есть повторение группы согласного звука. Аллитерация в этом виде — грубейшее и плотнейшее выявление жизни звука, ощутимое нами над поверхностью образа, как ощутима нам твердая кость под слоями из мускулов. Что такое есть кость, мы не знаем еще: знаем мы существование факта кости; лишь позднейшая физиология и эмбриология обнаружили нам процесс жизни кости; образование ее из соединительной ткани; соединительно-тканные тельца, врастая через надкостницу в кость производят огромный процесс, сопровождающийся отложением извести; собственно говоря, наша кость, — отложение в итоге процесса; она — ракушка на процессе; а л л и т е р а ц и я есть sui generis ракушка, ощутимая грубо; с т а н о в л е н и е кости — в космосе перипетий, претерпеваемых клетками соединительной ткани; аллитерация нас уводит от внешнего своего бытия к многообразной внутренней жизни своих элементов; морфология нас ведет к физиологии; а л л и т е р а ц и я — понятие морфологическое; она обусловлена огромным процессом переплетанья согласных друг с другом и с гласными; физиология аллитерационной жизни почти не известна; и поэтому мы не вправе сказать, что жизнь звуков в себе не проницаема содержанием, что углубление в звуковой состав слов есть лишь праздное занятие формою; утверждение этого рода напоминало бы нам утверждение древнего человека Галлену: занятие анатомией и физиологией форм не способно-де нас вести в круги знания о человеческом естестве; медицина не обогатится-де от нашего занятия анатомией.

Утверждения эти теперь в отношении к организму показались бы нам жалкою и пустою абстракцией, потому что мы знаем: гистология, физиология, эмбриология нам раздвинула медицину; связь меж телом и духом впоследствии обнаружилась.

Утвержденья эстетов и антиэстетов о вне-смысленности внутреннего содержания поэтической формы или, наоборот — об ее осмысленности одинаково нас ведут: к вскрытию организма из формы, к изучению ее тканей, к эмбриологии и гистологии тканей формы: изобразительности и звукового состава; непостижимая толща формы вполне проницаема для эмпирического решения вопроса о том, аккомпанирует ли жизнь звуков формы содержанию переживаний и мысли; если да, — то смысл звуко-мысли, смысл т р е т и й, конкретно-разумный, доказан: и нам остается ему найти «и м я р е к».

Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — «мускулы»; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии; и подобно тому, как тончайшие капилляры пронизывают, оплетают, вплетаются в органы, проницая их существо, так и ритм (глубочайше невскрытое для сознанья начало поэзии, ее «с о н б е з г р е з») органически связан с суммою тканей формы; единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце, противоположное началу абстракции, голове; если бы между безднами верхней и нижней поэзии, не сказуемой в поэзии мыслью и не сказуемым, безóбразным ритмом, отдаленными друг от друга огромною толщею промежуточных переплетенных пластов из метафор, аллитераций, ассонансов и метров, — если бы между этими безднами было бы обнаружено соответствие жестов, то вопрос о смысле поэзии перенесли бы мы прямо к вопросу о том, как нам вскрыт т р е т и й с м ы с л, пересекающий две половинки поэзии (ее мысль, ее ритм, ее мозг, ее кровь), — потому что присутствие этого третьего смысла поэзии было бы вполне установлено и было бы установлено этим, что в данности поэтической жизни нет слова к смыслу, что этот смысл в нас живет, лишь как внутренне произносимая завязь слов, могущая в нас прорасти явным цветом, как жезл Аарона.

Кантианское представление о содержанье и форме превратило нам представление о поэтическом организме в представление о воздушной машине для печатания абстракций рассудка, именуемых мыслью; слово есть такая машина; его формальная значимость, как машины, ничто; наоборот, материальное представленье о слове, как машине, передающей нам наши процессы питания мыслями, умертвило смысл жизни мысли в поэзии и привело к убеждению нас, что эта жизнь есть «ущербность».

Между мыслью и формою звука, меж содержанием звука и формою мысли — нет связи: непереступаема граница меж ними, сознание ограничено мыслью — вот лозунги наших дней, сковавшие нас в словесном распаде.

Мы должны утверждать: переступаемы границы познания; переживание не ограничено мыслью, потому что оно — насквозь мысль, между мыслью и формой поэзии есть живейшая связь — вот наши лозунги, освобождающие нас от словесного плена и влекущие на пути новых слов.

Так ли это?

Посмотрим.

Изобразительность

Изобразительность тесно связана со стихийным началом поэта, с природой стихий у поэта: метафора — одновременно и ось форм словесности, и граница дневного сознания поверхности вне сознательных, з а г р а н и ч н ы х целин; освещает она — трепет образной грезы; все, стоящее над метафорой, проницаемо в мысли; все, лежащее под метафорой, есть ночная стихия; и сорви мы с поэзии метафорический «А п п о л о н о в к о в е р», мы воскликнем, как Тютчев: «Не пой, страшных песен!»

Вместе с тем в п е с н я х н о ч и поэзии роковое «наследие» наше.

И — в темном, неразгаданном ночном,
Он узнает наследье роковое[28].

Этот хаос стихий — роковое наследие у щ е р б н о г о, денного разума; он — змеиное продолжение высохшей мысли, наполовину нам явленной, наполовину нам

скрытой; пополам перерезана мысль, меж частями — порог; чтобы выявить полную мысль, мы должны передвинуть пороги; это выглядит взрывами в нас темно-лонного хаоса; в одолении хаоса — долг суровый поэта; из пифийской дыры поднимается пар; претворимый в кастальские струи; вся поэзия Тютчева есть кипение хаоса и цветение хаоса; здесь сознание Тютчева отступает в ужасе от видения своего двойника: полуночного сознавания поэтической пифии[29]; мужество передвижения порогов покидает вдруг Тютчева; темный хаос, непросветленно бунтуя, тут заперт испугом рассудка; часть дневного сознания не питаема ночью; в Тютчеве она засыхает славянофильской абстракцией; и оттого подсознания звук, — еще воющий хаос, а не змеиное жало.

Тютчев чувствует замкнутый круг, им самим вкруг себя обведенный.

Мысль изреченная есть ложь...
Умом Россию не понять...[30] и т. д.

Наоборот: бесстрашие Пушкина вопрошает ночную стихию:

Я — понять тебя хочу:
Темный твой язык учу[31].

Оттого-то поэзия Пушкина — музыкальное клокотание аполлоновых струй: процветание мысли природою звука; где шевелится Тютчеву хаос, тут именно зажигается Пушкину звук; исчезает пугающий призрак грозящий с порога сознания: размыкается круг ложной мудрости в неложную мудрость.

Так ложная мудрость мерцает и тлеет
При солнце бессмертном ума!
Да здравствует солнце!

Но не солнце ума — солнце мудрости; в исполненье сознанья стихиями мрака абстракция света пестреет цветами: и ширится; наоборот, в филигранной чеканке все того же объема сознания нам куется рассудок.

И Тютчев умнеет рассудком: от философской системы; а Пушкин — мудреет в стихиях; и понимает Россию он более Тютчева.

Метафора есть порог пред-сознания; соединение дня и ночи поэзии — в ней; жизнь метафоры проявляет себя многоразлично в поэзии; передвиженье порога нам ширит сознание: оживляя сознание, пресуществляя метафору; ведь метафора — зерно мифа, по-иному могущего процвести в разуме; передвиженье порога сознания есть внесение мифологии в мысль: соединение мифа и мысли; из первичного темного мифа разрастается солнечный миф, (как первичный «Аркадский» Гермес прорастал в Трисмегиста-Гермеса); как в «Аркадском» Гермесе тянулась в дневное сознанье природа, быть может, Аркадии, так в позднейшее Слово-Логос вошла вся природа, весь космос. Вся природа поэзии Тютчева метафорична насквозь: здесь встречает нас в собственном смысле метафора: соединением образов; как мы видели ранее, метафическая осмысленность корня первее метафоры в нашем смысле; корень слова — метафора всех метафор; проницанье стихии дневным светом сознания, воплощение духа слова в плоть слова вызывает бурную мимику в перезвонностях слова; в умении достигать перезвоном корней явной мимики смысла, есть живая магия непосредственной мудрости; ее действие в нас непосредственней первого слоя метафор: соединения образов.

Как богата метафора Тютчева! Как сравнительно здесь бедна муза Пушкина, как богата она метонимией! Пушкин — поэт метонимий, а Тютчев — метафор. Наоборот: перезвонности звуков у Пушкина несравнимы, огромны; и входя в жизнь согласных и гласных поэзии Пушкина отступаешь в немом изумлении: грандиозны, воистину титаничны, прозрачны по смыслу созвучия Пушкина; соединение корней и групп звуков слагают картину огромного смысла; звуковая осмысленность есть осмысленность слова; в ней — метафора всех метафор и миф мифологии, соединение образов, пронизанных смыслом, то есть «цветение грезы», — периферичнее области «сна без грез», ночи, мглы, пред которой дневное сознание Тютчева отступает в испуге; в эту-то запорожную область спускается Пушкин; и говорит темной Парке, которая воет на Тютчева шевелящим хаосом:

Я — понять тебя хочу:
Темный твой язык учу.

И из хаосов, лепетов, воев, сознанием взятых в себя, вырастают певучие, нежные перезвоны корней, соединяясь в огромное звуковое единство: в соединение звука смысла и образа. Соединение это ломает метафору, понятую как слияние образов в грезе; из-под короста этой метафоры, за порогом метафоры, освещается звук, неосвещенный доселе: свист змеи в нем становится пением Сирина; над порогом сознания, где господствует философическая аллегория Тютчева, ее прорез в понятие — Пушкинским метонимическим смыслом; самая абстракция мысли, рассудочное понятие, превращается Пушкиным в кипучую жизнь метонимий; метонимия есть перенесение образов, их замена друг другом по отношению; когда Гоголь нам говорит, будто звезды в воде «отдаются» (вместо обычного — «отражаются»), он творит метонимию; по Потебне[32] и самый логический стержень, причинность, — абстракция метонимической жизни; трансцендентальная схема у Канта есть, собственно, метонимия; и когда уверяет нас Кант, — будто схемою времени нам является линия, что потребность пространственного изображения времени в познание вписана a priori, то влагает он вопреки своей воле метонимический примат в жизнь сознания-собственно. Метонимия, как она нам раскрыта в словесности, — знак пустой; метонимия есть познавательный жест материально живущего слова; и она же есть тайное оживание рассудка в динамике разума; что в словесности метонимия, то в аналитике Канта есть схема; метонимичность познания есть живой показатель того, что в рассудочность вписано некое живое начало; обилие метонимий у Пушкина мы встречаем как раз в месте Тютчевских голых абстракций, повисающих в Тютчеве над кипеньем стихий его жизни: и обилие это гласит, что до дна окунул дневной разум свой Пушкин в стихию природы; и оттого область грезы рассеялась в месте грезы у Тютчева (т. е. в месте метафоры); глубина же безобразных снов (область воев и хаосов) озарилась чудесным, мудрейшим и певчим сознанием: звуки пушкинских слов непосредственно осознали себя; и где Тютчев рисует нам пышности образов, там рисует нам Пушкин чуть-чуть, добавляя рисунок рисунком осмысленных звуков.

Положение обеих поэзий графически изобразимо нам так: часть дневного сознания Тютчева не погружалось в природу стихий; в этом месте является Тютчев рассудочным: изучает он Шеллинга, развивает рассудочный Пафос славянофильских тенденций (здесь он менее всего символист, здесь он более всего направленец); часть дневного сознания Тютчева окунулась в ночную стихию: и со стихиею справилась; в этом месте поэзия Тютчева торжествует над хаосом: соединение хаоса с мыслью озаряется великолепным покровом метафор; в великолепных метафорах перед нами цветущее слово поэта; и от более глубокого пояса подсознания (там где мир Матерей) отступает с трепетом Тютчев:

Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи[33].

Здесь с к а з у е м о е есть лишь крик, есть фонетика хаоса, непокоренная Тютчевым; по сравнению с Пушкиным не процветает стозвонными звуками; Тютчев, будучи фонетически чрезвычайно богат, все же пир его звуков по сравнению с пиром пушкинских звуков[34] — убогая трапеза, потому что воистину Пушкин учился глубинному лепету Парок (у Матерей научился он мудрости); и в пустыне молчания инспирирован голос раздавшихся пушкинских звуков.

И жало мудрое змеи
В уста замерзшие мои
Вложил десницею кровавой.
Как труп в пустыне я лежал...
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк: и виждь и внемли!
Исполнись волею моей,
И обходя моря и земли,
Г л а г о л о м ж г и с е р д ц а л ю д е й!»[35]

Тютчев нас омывает волною раскошнейших образов, многосложным эпитетом и обильем метафор: и м а г и н а ц и я, осмысленность образов, преобладает в нем над и н с п и р а ц и е й, которая — в раскрытии смысла звуков; и н с п и р а ц и я есть рождение внутренних слов в внешний звук; и м а г и н а ц и я есть введение внутренних красок во внешнюю красочность; в и н с п и р а ц и и — преобладают начала духовности; имагинация есть душа; преобладание имагинации и ее материальное выражение в жизни метафор поэзии Тютчева — освещает сознанием первую запорожную зону: жизнь снов; в инспирации мы не нуждаемся в метафоре собственно; ее место — жизнь звука; жало мудрости, опаляющее нас глаголом, поэтому поэзии Тютчева чуждо; а поэзия Пушкина ближе к зоне палящего, инспиративного звука, пребывающего в самом центре земном для дневного сознания (в подсознании собственно); в ней, в поэзии этой, симфония звуков смывает симфонию образов: метафора, разбухая, подъемлет росток своей жизни до... полярного круга абстракций.

И проливаяся в нем, изменяет свой вид: процветает в понятийном мире она... метонимической зеленью[36].

Я не стану доказывать многообразьем примеров конкретный, осмысленный разум обычно вне-смысленных звуков у Пушкина; они расцветают в отчетливо зрительной краске; и эта краска, вплетаяся в красочность образов, образует в их смыслах, иные, огромные смыслы.

Для их вскрытия необходим огромный трактат.

Приведу всем известный пример, живописующий аллитерацию Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой[37].

Подчеркну здесь одни неслучайные звуки «курсивом».

Шипенье пен*ис*тых *бокал*ов
И *пунш*а *пламень голубой*.

Из 43 звуков 29 звуков мудро-осмысленных, неотчленимых от смысла; и 14 звуков обычных; эти 29 звуков нам образуют как бы звуковой корень смысла, вырастающий из сложения многих звуков в нам внятно гласящее слово; оно — слово звука[38].

Обыкновенно здесь отмечают аллитерацию «*п*» (ши*п*енье *пе*нистых бокалов и *п*унша *п*ламень голубой), не объясняя ее: аллитерация-де есть самоценность; отнесение ее к смыслу слов де предвзятость, натяжка; и оттого-то одни (обыкновенно эстеты), упиваясь сладостью звука, погребают в нем смысл; и оттого-то другие, смеяся над сладостью звука, создают себе представление о поэтическом смысле абстрактно, рассудочно.

Постараюсь я здесь разложить слово звука на отдельные звуки и из этих букв звучного смысла сложить слово смысла.

Эти звуки суть: 1) «*ш-с-ш*», 2) «*п-п-б-п-п-б*», 3) «*е-е-а-у*», 4) «*а-о*», 5) «*бкл-глб*», 6) «*н-н-н-н*», 7) «*пе-пе*».

Из семи звуковых, динамических линий сплетается слово.

Живописуется в образах: 1) шипенье «влаги» бокалов (здесь «бокал» — метонимия, заменяющая «влагу» бокалов), 2) живописуется голубой пламень пунша.

Живописуется звуками: —

— 1) самый звук пены шампанского — «*ш-с-ш*»; три свистящие «*ш*», «*с*», «*ш*» образуют здесь симметрию: ш а, э с, опять ш а.

— 2) живописуются самые бутылки шампанского в звуках взлетающих пробок: «*п-п-б-п-п-б*»; звуки здесь расположены опять-таки в симметрии (два *пэ*, *бэ*, два *пэ*).

— 3) живописуется самое течение влаги шампанского из горлышка в подставимый бокал: при наливании из полной бутылки течение влаги в стакан совершается не непрерывно, а — как бы толчками; толчки звуков влаги даны — в толчках звуков: «*пе-пе-бо-пу-пла-лубой*»; при наливании шампанского в бокал влага сперва вылетает маленькими толчками («*пе-пе*»), а потом вырывается мощно («*пла-лубой*»).

— 4) оттеняется влажность «влаги» расплывчатым звуком «*ннн*»: пе-*н*, пе-*н* (ши*пе-нье*, *пен*-истых, *пл*ам-*ень*).

— 5) звуковая регрессия (линия от более высокого звука к низкому) живописует течение струи сверху вниз: «*е-е-а-у*» (ши*п*енье *пе*нистых бок*а*лов и пунша).

— 6) А звуковая прогрессия «*уа*» (пунша пл*а*мень) живописует взлетающую линию пламени.

Замечательно, что живописание звука пробок, теченье струи — «т о л ч к а м и в н и з«, живописанье звука взлетания пламени вписывают в образ, рассказанный словом, другой образ, в слове не данный, но данный лишь звуками. А если явно раскрытый нам образ гласит: «Бокалы пенистые шипят. Голубой пламень пунша горит», то соединение звуков, вплетаясь в образ, дает *звуко-образ*; и *звуко-образ* гласит несравненно более нам: «Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими ниспадает, пеняся, в бокалы и стоит «*шипенье пенистых бокалов*»; взлетающей вверх линией поднимается «*пунша пламень голубой*».

Вот какая детальная картина встает перед нами; ряд мельчайших штрихов передают одни звуки без внешнего образа, потому что явно начертанный образ гласит лишь одно:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Звуки слов, их осмысленность — *тайное* данного образа; слово образа Пушкина наполовину *внутренне*: передается молчанием образов; и расцветает, как жезл Аарона в душе, потому что душа в невыразимейшей сладости звуков переживает ряд образов, Пушкиным пережитых и Пушкиным незарисованных.

Чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность «*звуко-образа*» есть итог расцветнанья сознания в *бессознании* звука; это — жест инспирации; это — *мудрое жало змеи*...

Другой пример:

*Р*оняет лес баг*р*яный свой убо*р*[39].

Здесь три «*р*», «*ссв*» и «*нн*» — краски звука.

В.Ф. Ходасевич (поэт и ценитель поэзии Пушкина) обратил внимание мое на симметрию в расположении звука: посередине строки стоит «*р*»; с «*р*» строка начинается; с «*р*» кончается; меж тремя словами на «*р*» два без «*р*» («*лес*» и «*свой*»); и характерно: слова эти звуками живописуют нам шелест листьев: «*с-св*»; звук же «*эр*» в трех словах, где стоит этот звук, расположен опять-таки симметрично: 1) открывает слово (*р*-оняет), 2) стоит посредине (баг-*р*-яный), 3) кончает (убо*р*); что-то подлинно музыкальное заливает строку; музыкальность же — в симметрии: в динамике перемены места «*эр*» в трех словах (*р*-оняет, баг-*р*-яный, убо-*р*); «*эр*» как бы проницает тела звуков слов; достигается: при экономии звука — значение звука; звуковой скелет строки — в «*эр*».

Смысл звука?

Он — в тонкой ассоциации звука со словом: «*багряный*»; багряный цвет листьев особенно оттеняется, бессознательно повторяется тем, что ось звуковой симметрии «*р*» ложится на слове «баг-*р*-яный»; двумя звуками «*эр*» (убо*р* и *р*оняет) создается особая ясность багряности цвета листьев; листва здесь горит, чуть не светится; звук здесь — кисть огромного мастера. В образе багряного леса нам чуется меланхолия и вместе воздушность; меланхолическую воздушность создают звуки «*н*», прилежащие к «*р*»: *р*оняет, баг*р*яный...

«*Н*» есть фон звука «*р*»: «*рн-рн-рн*» напевают нам звуки; в «*эн*» — расплывчатость, грусть и воздушность; звуки «*эр*», живописующие нам цвет листьев, в сближенье с расплывчатым «*эн*» поэтому особенно выпуклы; и поэтому образ багряной листвы начинает гореть и светиться; а в звуках «*с-св*» листва оживает и движется; ветерок, пролетающий сквозь листву, не описан в словах, а — дан в звуках.

Создается опять-таки *звуко-образ*, метафора, символ; этот символ-метафора вписан и в образ, и в звук; самый образ и звук — половинки единой метафоры; ее целостность в том, что в ней звуки суть краски, а краски суть звуки; ветви образов зацветают цветами, как звуки; корни звуков, листвой прорастая, цветут.

И — жезл Аарона покрывается лилиями.

Роняет лес багряный свой убор.

«*Рнс-рнс-р*» — мудрое живописание звуком слов здесь встающего образа; живописание, соединяясь своим смыслом со смыслом дневным, данным нам, нам гласит: «Стоит осень: невыразимо прозрачен, отчетливо-ясен багряный убор перед нами встающего леса; в грусти осени пробегающий по листве ветерок, заставляет ее шелестеть: с шелестом «роняет лес багряный свой убор».

Здесь рассказанное, — перевод звуко-образа в образ, распространяющий образ, нам данный; группы звуков «*рнс-рнс*» процветают значением образов. Главное звуко-образа — в мимике, в жесте; внутренний жест созерцателя Пушкина воскресает пред нами; за лицом строки — выражение лица Пушкина, передавшего себя звуком.

И здесь мудрое жало змеи — налицо.

И о ней, о змее, говорит поэт Клюев[40]:

Звук ангелу собрат, бесплодному лучу
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном «ы-ы-ы!..» таится полузвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук, —
Сорвется капля вниз и вострепещет цвет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет.

Корневая народная сила змеиного звука прозрачна поэту, корнями своими вспоенного этой народною мудростью.

Я слышал, как заре откликнулась заря,
Как вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик.

Из звуко-образа, не из образов только, и не только из мыслей возникает вся роскошь позднейших метафор.

Здесь поэт знает то, что искусственно нам препарируют в школе эстетов; в этой школе эстетов искусственно варят метафоры и уснащают их солью искусственных звуков.

Народный поэт говорит:

Оттого в глазах моих просинь,
Что я сын Великих озер.
Точит сизую киноварь осень
На родной беломорский простор.
На закате плещут тюлени,
Загляделся в озеро чум...
Златороги мои олени —
Табуны напевов и дум[41].
(*Н. Клюев*)

Напевы и думы, сливаясь в единство, рождают нам метафоры образа; и — бежит «златорогий олень» цвето-звука.

Оттого-то и новое слово поэзии не родится из мысли абстракции; не родится оно ни в нигилизме футуристических криков, ни в сытостях эстетского упражнения звуков тяжелозвучной, искусственной аллитерации, неосмысленной, материалистичной насквозь; новая поэзия нам рождается в устах тех, кто воистину видел Лик Слова живого, кто его растит и питает, как тайное слово свое, всем горением подвига жизни.

Хорошо сказал Клюев:

Миг выткал пелену, видение темня,
Но некая свирель томит с тех пор меня;
Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг[42].

Краски природы поэта

Не случайны нам краски природы поэтов; не случайны глаголы, в которых живописуется нам природа поэта; природа поэта, оставаясь картиной природы, нам данной, есть

все же символ, потому что природа души соединяется с ней; и оттого-то стихии природы в живописаниье поэтов суть метафоры, т. е. образы природы стихий, колышащих зыбь поэзии. Тело природы поэта не материально, кончно; материал красок, звуков ее облекает стихийное тело души, по существу, динамичное, выражает свое становление в с т а в ш и х образах будто бы обставшей природы; в красках неба, в сиянии солнца и месяца бессознательно отображается скрытая от поэта его душевная *аура*.

Кажется, Чуковский назвал поэзию Брюсова поэзией *прилагательных*. Прилагательность поэзии Брюсова — в приложенье эпитета к существительному; «с у щ е с т в и т е л ь н о е» в поэзии Брюсова есть данность предметов действительности; существительные его музы — всегда материальны, плотны; они — ставшее; становленья, динамики нет в поэзии Брюсова; существительное есть предмет материальный: материальная женщина, материальная страсть; к материально-данной действительности прилагает Брюсов импрессию: прилагательное импрессионистично у Брюсова. Импрессионизм музы Брюсова есть анализ душою поэта предмета природы, ему данного внешне.

По сравнению с Музой Брюсова Муза Блока насквозь динамична; Блок — поэт главным образом не прилагательных, а глаголов; и эта особенность Блока, г л а г о л ь н о с т ь поэзии Блока, воспринимается Брюсовым, «с т а т и к о м» (и не динамиком вовсе) с особою чуткостью, когда Брюсов пишет о Блоке: «Он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся»*.

Этот же по существу динамизм характерен в живописанье природы поэтами; извне данная нам природа — статична; а стихия природы поэта — стихийное тело его — есть кипение внутренних, бессознательных жестов; месяц, солнце, земля, огонь, воздух поэта суть всегда отражения на поверхности безобразной глади пучин природного лика, где например под луной нам дана не луна, а — кольца света лунного отражения; в этих пляшущих кольцах луны на пучине живописуется не луна: живописуются образы и подобия динамических отражений луны; отраженье в луне бессознательных душевных движений; оттого-то самые образы луны, солнца, звезд суть метафоры; сеть метафор, бегущих по строкам, есть нервная ткань поэтического организма: в ней — первый, непосредственно прилежащий к сознанью бессознательный слой поэтической глубины; изучение форм образностей и законы, встающие здесь, плодотворнее изученья того, что поэт о себе говорит явно сказанным в слове переживанием; тайное переживаний поэта явно брошено нам в лицо, как изображение природы в его поэтическом лике.

Что один поэт видит главным образом зарю ж е л т о й, другой — только к р а с н о й (заря же бывает и желтой, и красной, и фиолетовой, и оранжевой и т. д.), — показует нам главным образом не з а р ю, а цвет ауры поэта.

Так ли это?

Приведу здесь пример.

Вода не случайно является нам стихиею страсти. Состояние страстного организма поэта живописуется бессознательно в отношениях поэта к воде. Неужели же состоянье воды у поэта — показует нам состоянье страстей у него? Возьмем воду у Тютчева: вода Тютчева — и зеркальная влага, и воющая пучина; она — обильна, ясна, глубока; живописание воды Тютчевым показует ее, как некую м о щ н у ю силу, могущую быть и нежной; не мутна она; не скудна она; очень мало в ней льда; никогда почти она не «болото». Переходя от воды к жизни Тютчева, мы должны здесь отметить: страстная натура поэта, как и «*вод*» его, глубока; никогда не бывает больною; мятется природа поэта, — словно юноша, не утративший способность любить.

---

* Из статьи Брюсова о Блоке в «Русской литературе XX века» под редакцией проф. С.А. Венгерова (выпуск VII). *(Прим. авт.)*

Возьмем *«воду»* у Блока в отношению к идейному лику Музы. Это лик в нем менялся; сперва не было явлено нам его Имя: потом Блок его назвал — Прекрасною Дамою, обращает к ней поэт свою нежную страсть; разгораяся явною страстью к Видению Неба, поэзия Блока как-то путает планы; из смешения ее земно-оргийных и небесных начал вырастают болезни экстазов — р а д е н и й поэзии Блока. *«Радение»* ведет к срыву: жизнь страстей получает удар; заболевает она; Лик Небесной Подруги становится Маскою; и когда спадает она — под ней видим мы пустоту: женщина легкого поведения появляется откуда издали; хиреет в поэзии Блока здоровая страстность.

Возьмем *«воду»* в поэзии Блока в отношении к перипетиям явления и превращения Лика Музы его. Поразительна параллель «вод» в поэзии Блока, состоянья страстей и изменения лика Музы.

Наблюдаемы здесь три главнейших этапа.

Этап первый: Н е б е с н о е В и д е н и е е щ е н е п о с е т и л о п о э т а; и спят страсти поэта.

Как в периоде этом живописуется блоком вода?

Она — ленива, сонна; или — ропщет угрюмо; нет разбега в ней тютчевских бурь; нет и ясности.

Появилась П р е к р а с н а я Д а м а. П о э т е е л ю б и т.

Как в периоде этом живописует он воду?

Закипает вода: реки рвут корост льда; разливаются; и, бушуя, поют. Если сжать сумму слов о *«воде»* и найти к ней модель в одной фразе, то — вот она:

Мы — живем в старинной келье
У р а з л и в а вод
Здесь в е с н о й кипит в е с е л ь е
И р е к а п о е т[43].

Экстаз влажной стихии поэта живописуется в экстазе воды.

Этап третий: П р е к р а с н а я Д а м а с к р ы в а е т с я.

Экстаз чувств обрывается; и *«вода»* не поет, не бежит; очень много стоячей воды; она ржаво цветет; лейтмотивом *«болота»* исполнены песни Блока. Появляется Незнакомка под Маской: вода замерзает, становится снегом.

Здесь, в ленивой воде, в пенье вод, в зацветающем гнилью «болоте» и в снежной метели с неподдельною ясностью перед нами проходят перипетии глубиннейших переживаний поэта, которые скрыты и от него, и от нас в своем подлинном образе; это подлинный образ поэтом однако нам дан не в словах о себе, а в картине природы; так из суммы пейзажей слагается подлинный нелицеприятный отчет о состоянии стихий у поэта. Пейзаж природы аккомпанирует дневным смыслом своим ночные смыслы природы поэзии; форма образов (сумма слов о природе) соответствует идейному содержанию; ночной смысл, данный в образах, заживает согласно идее.

Параллели двух смыслов гласят, что они суть единство, в искомом, не данном нам смысле.

Ассонансы

Ассонанс образует дыхание в поэтическом организме; поэтический организм вне дыхания мертв; ритм дыхания аккомпанирует ритму мысли; дыханием выражается жизнь смысла мысли в физиологических глубинах поэзии.

Что такое есть ассонанс? Пусть расскажет нам о себе: привожу стихотворение З. Гиппиус, построенное на ассонансе:

Стоны,
Стоны,
Истомные, бездомные,
Долгие, долгие звоны, —
Похоронные
Стоны.

Жалобы,
Жалобы на Отца...
Жалость язвящая, жаркая
Жажда конца,
Жалобы,
Жалобы...

Узел туже, туже,
Путь все круче, круче,
Все уже, уже, уже,
Угрюмей тучи
Ужас душу рушит,
Узел душит
Узел туже, туже...

Господи, Господи — нет!
Вещее сердце верит![44]

и т. д.

Здесь в первой строфе все ударные звуки на «*о*»; во второй — на «*а*»; в третьей — на «*у*».

Жизнь ассонанса не изучена нами вовсе; предположение, что движение звуков слепо, бессмысленно, коренится в предвзятой обиднейшей мысли: звуковая-де волна материальна; материей звуков безóбразно-де обвис поэтический смысл; безóбразный-де придаток стиха есть материя звука; стих-де надо кастрировать; таковая кастрация стихотворной строки с извлечением идейного смысла учинялась десятками лет теоретиками словесности; и смысл слова ссыхался в абстракцию; и когда пересох он до термина, то словесники в ужасе отскочили от крайних выводов теоретической рассудочной мысли; эту мысль принялись они прирумянивать и припудривать поэтическим образом; был вял этот образ; аллегория образа не процветала в символику.

От такой идейно-ходячей поэзии отказались поэты.

К сожалению, многие в полемическом споре с тенденцией ударились в обратную крайность; они утверждали: «Если форма в поэзии есть мертвейший нарост для идеи, то идея поэзии не нужна: нужна форма».

Утверждение формы, как материала из звуков, не слиянного с мыслью, есть впадение в материализм: раз вступив на путь формы, должны мы придти к убеждению: материальнейшие элементы ее суть важнейшие; ощутимее всего в форме — звук; из материи звуков сплетаются ткани формы; здесь внутренний образ, извне отразимый в метафоре, — лишь покров тела формы; «образ», «миф» символистов без достаточного углубления в его жизнь, без вскрытия тайны течения образов, без духовной культуры их жизни, без верного знания превращается в фиговые листочки над наготою кричащего звука; материализм парнассистов умерен; нагота звуковых материа-

лов целомудренно прикрывается аллегорической завесью образов. В футуризме срываются с наготы тела звука листочки засохнувших образов; звук цинично кричит; он ведет себя н и г и л и с т о м; в футуризме нам уличен эстетизм, парнассизм и умеренный символизм. Пусть теперь утверждают парнассцы исключительность формы в поэзии; мы их спросим тогда: «Почему же вы не идете в своем утверждении до конца? Почему же вы не становитесь футуристами?» Между логикой когенианства[45] и логикой «К р у ч е н ы х»*[46] нам расплющен Парнас, если он упорствует в нежелании прихорашивать звук аллегорией образов и абстракцией мысли, отставшей от подлинной мысли на столетье; и — более.

Положение третье почти не разобрано: с о д е р ж а н и е и ф о р м а в и х с м ы с л а х с у т ь т е н и к о н к р е т н о г о, н о н е д а н н о г о с м ы с л а, г д е л и к с л о в а м ы с л и и л и к з в у к а с л о в а с л и в а ю т с я в о б р а з ж и в о г о А р х а н г е л а; это — ведомо Клюеву:

Но древний рыбарь — сон, чтоб лову не скудеть,
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.[47]

Между мыслью и звуком, в которых расколото прежнее слово — з а т о н т и ш и н ы: молчание, подвиг жизни поэта, — они лишь родят слово жизни, где образ и звук суть единство, чтоб —

...Вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик.[48]

И тогда поэт скажет:

Я в и д е л з в у к а л и к и м у з ы к у п о с т и г...

Лик звука не виден словеснику былой памяти, разогревавшему ту иль другую идейку под соусом аллегорий; он не виден парнассцу, потому что парнассец не верит, что —

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...[49]

Звук — материя для парнассца: он — гутирует звук; парнассизм — плотоядное пожирание звуков, смакование звуков; звукам надо учиться, надо их погружать в тишину, чтобы там, в тишине, расцветая, они раскрывались, как... ангелы («звук ангелу собрат»).

И потому-то Парнас ведет к полному срыву души жизни звука; и этот «срыв», как болезнь, выступает на лике российской словесности чревовещанием футуризма, где все звуки — какие-то недоноски, какие-то невнятные «ы-ы-ы». Полузвуки они!

В предсмертном «ы-ы-ы!..» таится полузвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук, —
Сорвется капля вниз и вострепещет свет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет[50].

(*Н. Клюев*)

---

* Футуристический поэт. *(Прим. авт.)*

Надо нам in concreto решить, матерьяльна ли форма, или форма — духовна; а для этого надо уйти в изучение жизни тканей словесности; эта ткань, образующая органы вдыхания и выдыхания звука, есть ассонанс. Стихотворение пульсирует ассонансами; о пульсации этой мы мало что знаем; материал ассонансов не собран, не сортирован; законностей нет в этой области; здесь теория словесности проглядела громаднейший континент; существованье его нами только недавно открыто; наблюдены кой-какие законности, нам едва уловимые; но опытный глаз наблюдателя с изумлением видит миры; протекают волшебные перспективы, пролетают пейзажи.

Например, характерны некоторые выводы из статистики употребления ударных гласных поэтами. Знаете ли, что в поэзии Баратынского, Пушкина, Тютчева на ударных слогах главенствует звук «*о*», а не «*а*». Кажется, что наша русская речь инструментована главным образом при помощи «*а*»; скелет гласных стиха суть ударные звуки; в них главенствует «*о*»; совершенно обратно: в немецкой поэзии главенствуют высокие звуки — главным образом «*е*», «*ei*», «*i*»; принимая, что шкала гласных идет сверху вниз от высокого «*и*» через «*е*», через «*а*» к наиболее низким звукам «*о*», «*у*», мы должны заключить, что немецкая муза скорее с о п р а н о, а наша — к о н т р а л ь т о.

То, что мы зовем а с с о н а н с о м, есть вид звуковых переливов; а с с о н а н с а м и не исчерпана гармония гласных; ассонанс показует нам статику, длительность выдыхания звука; наоборот контрастами («и — у»), сетью прогрессий (уоаеи), регрессий (иеаоу) выражает себя динамизм жизни гласных; в обилии гласных — воздушность и легкость стиха; в этом смысле чешский язык, например, отвердел, пересох в преобладании согласных над гласными; в изобилии гласных нам явлены все з д о р о в ы е л е г к и е организма поэзии. Анатомия и физиология системы дыхания есть существенно важный отдел в изучении организма.

В управлении воздушной струей, в упражненье с дыханием достигается многое в школах Йоги.

Есть ли это умение у поэтов? Осмысленно ль катятся волны гласных в поэзии, иль течение их не есть мимика к внешне явному смыслу?

Приведу здесь примеры:

Т*е*н*и си*з*ые* см*е*с*и*л*и*сь,
Св*е*т побл*е*кнул: звук у*с*нул.

Звуковая волна такова, если примем в расчет мы ударные гласные: «и-и-и-е-е-у-у»; градация нисходящего звука — регрессия — проницает насквозь приводимые строки. Каков ее смысл? Она аккомпанирует мысли; медленному угасанию света под землею (в заре) и падению сумрака с неба на землю соответствует упадание звука, угасание звука от высокого, острого, яркого «*и*», через более низкое «*е*» к вовсе темному, низкому и глубоко закрытому «*у*». Разумеется параллель между волнами гласных и смыслом непроизвольна и вне-рассудочна: в интуитивной гармонии смысла гласных и смысла образов мы видим присутствие третьего, тайного смысла: за смыслом логическим стоит Лик Логоса; и за смыслом гармонии звука стоит Лик Звука.

Строчка Лермонтова, живописующая благодатность молитвы преобладанием открытого «*ааа*», есть опять-таки чудо: рождение сознания в звуке.

Есть сил*а* бл*а*год*а*тная[51].

Я пишу строку так, как она произносится.
И опять-таки я беру случайно у Клюева:

Осеняет Словесное дерево
Избяную дремучую Русь[52].

Жесты звуков здесь совпадают с рисуемым образом. Здесь дав образа: дерева и России. Дерево, ствол его, расширенный кроною вверх нарисован прогрессией, линией вверх всходящего дерева «*я* — *е*»; прогрессия кончается расширением звука «*е*» в ассонанс: *я* — *ее*; звуками нарисована линия Словесного древа; под ним, в глубине — Русь, изображенная ассонансом ниже древа (*яее*) лежащего звука; выбран звук здесь не «*о*», а звук «*у*», наиболее глубокий и темный, потому что Русь здесь — «дремучая», темная, звуковые линии: 1) я — ее, 2) у-у-у — суть жесты образов. Все ударные звуки осмысленны в приводимых строках:

Осеня́ет слове́сное де́ре́во
Избя́ную, дремучую Ру́сь.

Воистину прав поэт Клюев, говоря о себе:

Певчим светом алмазно заиндивел
Надо мной древословный навес,
И страна моя, Белая Индия,
Преисполнена тайн и чудес[53].

Я не стану описывать смыслы гласных в приводимой строке (я — их вижу): пусть увидит их мой читатель — пусть увидит он в них жест невидимо приподнятых руках... Белой Индии!..

Вот снова случайные строки с волной просветленных ударных:

Я в*и*дел зв*у*ка л*и*к, и м*у*зыку пост*и*г,
Дар*я* уст*а* цветк*у*, без в*а*ших рж*а*вых кн*и*г.

Такова волна гласных: *и-у-и-у-и*, *яа-у-аа-и*. И — что она значит? Парадоксальное утверждение единства лика и звука выражается тем, что сперва рисуется контраст звуков, наиболее высокого «*и*» с наиболее низким «*у*« в линию *иу-иу-и*; а потом разрешается тем, что контраст «*и* — *у*» связывается в гармонию ассонанса посередине лежащего звука (и-е-*а*-о-у): *яа-у-аа-и*.

Красноречие звука прозрачно: оно — непредвзято.

Имея перед собой схему гласных Лермонтовского «Бородина» я с волнением вижу: сквозь все ряды строчек течет, кипит, дышит осмысленная картина: жестикуляция звуком полна; и — не умею ее охватить; чувствую, что охватом своим рационализирую неизбежно я то, что мне видится; для раскрытия смысла течения гласных здесь нужен трактат; я скажу лишь, что явно проходят две темы; описание мужества русских сопровождает звук «*а*»; французы представлены звуком «*у*»; далее начинаются чудесные схватки звуков, тончайшая звуковая нить создает изысканный контрапункт, о котором сказать не умею, который я — вижу. Вот тема героизма русских (звук «*а*»):

Звучал булат, картечь вижжала
Рука бойцов колоть устала
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

(«ааеа аооа яаа аае»).
Или: снова живописание той же темы при помощи все того же «*а*».

Вот затрещали барабаны,
И отступили басурманы
Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать.

Опять-таки: «а а а а а а а а а а а» суть ударные звуки.
И вот вам — французы; они фигурируют в низких звуках:

У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки
Французы тут как тут
Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга[54]

и т. д.

«У-у-у» — сопутствует появлению вражеской, мрачной тучи.
«Бородино» есть сплошной контрапункт ассонансов, прогрессий, регрессий, слияний, гармоний и звуковых симметрий.
Инспирация гласных сливается в образы. И воистину: не футуристическое бессмыслие звука без смысла пульсирует под всем тем, о чем пишет поэт, а звуковая гармония, заставляющая сказать о родном языке словом сына народа:

Индийская земля, Египет, Палестина —
Как олово в сосуд, отлились в наши сны![55]
(*Н. Клюев*)

Аллитерация

Аллитерация представляет собой еще более яркий мир смысла звука; вместе с тем она наиболее бессознательна; звук согласного — коренной; тяжелей, бессознательней он звука гласных; здесь мы — в тайном, в подземном; между тем: здесь подземные толщи материи звуков при внимательном ухождении в них начинают вдруг плавиться; становиться духовней, иною, не нашей духовностью; не абстракцией мысли, а мимикой, жестами сокрытого тайного совершенно конкретного и все же духовного смысла гласят нам они.
Многие наивно открыли существование аллитераций в поэзии модернистов; модернисты действительно культивируют аллитерацию но эта культура подчас совершенно внешне посажена; стих насильственно сделается ею; обыкновенно, на смысле она, как на корове седло: слишком явно торчит; и — легко отдирается. Как пример аллитерации внешней, чтобы не обидеть своих современников, беру собственный стих:

«К*ра*снеет к*ра*сный к*рай*».

«Кра-кра-кра» — кракает аллитерация безотносительно к смыслу; между тем: непроизвольно я употребляю звук «эль» в своей прозе; это ведомо мне главным образом потому, что при наборе моих сочинений обыкновенно «эль» не хватает. Это случайное обстоятельство заставляет меня заключать, что мой звук есть звук «эль».

Думают, что аллитерация есть явление позднейшего времени; между тем: произведения наших классиков переполнены аллитерирующими, переходящими друг в друга группами звуков; открываю древнейший памятник нашей словесности «Слово о Полку Игореве»; и открываю мгновенно серии аллитераций, например: «сели сътвориста моей сребреней седине»; здесь проходит звук «*с*» и звук «*р*» и т. д.

Характерно: любимейшая аллитерация Баратынского на «пэ» — «эр»: «*пр*» проходит красною нитью по поэзии Баратынского. Смысл аллитерации этой определил я, касаясь поэзии Блока* как «*про*рыв *по*кро*в*ов *пр*ироды». Аллитерация третьего тома стихов Александра Блока есть «*д-т-р*»; я ее определяю, как аллитерацию «*тр*аге*дии тр*езвости». Аллитерации эти воплощают нам в жесте звука согласных основной лейтмотив идеологии Баратынского и позднейшего Блока. Здесь не стану касаться я их. Их касаюсь я в другом месте. Глубокое одухотворение согласного звука у Пушкина мною было показано выше; пусть читатель мне верит: аллитерационные волны, сливаясь друг с другом, вдохновенны и пламенны. Многообразие пейзажей их говорит нам без слов ликом смысла.

И в этом глубиннейшем, бессознательном слое формы мы встретим огромную связь с переживанием, с думой поэта; центр же связи не дан: утаен.

Его надо нам вскрыть.

Ритм

Ритм — глубиннейший слой; он под толщею формы — заформенное; наиболее он удален от дневного, абстрактного смысла; он — нижнее небо поэзии; или, если хотите, он — центр земли звуков; и этот центр — раскаленный: он кипит и бурлит; он, как сердце, пульсирует пламенем, плавя формы нам изнутри и бросая нам звуки толчками своих модуляций; если мысли поэзии — голова, если образы — нервы, гласные — легкие; если сложение согласного звука напоминает сложение нам соединительной ткани в крепчайшие кости скелета, то ритм это — темная кровь, горячащая организм; и, казалось бы, модуляция ритмов должна бы нас наиболее далеко отводить от осмысленной внятности переживаний мыслей поэта; между тем с наибольшею внятностью в ее музыке отражен смысл дневной[56].

Приведу здесь один характерный пример, доказующий внятно глубокое совпадение ритма и смысла. Я бы мог привести и десятки примеров (я помню их); но они нас ведут в бесконечные лабиринты деталей.

Для пояснения своей мысли замечу:—

— мне пришлось одно время работать в кружке, посвятившем себя изучению ритма поэзии[57]; под ритмическою строкою мы разумели условно строку, с отступлением от нормального метра, т.е. такую строку, где есть явное ускорение одной, двух и более стоп; или обратно: где есть замедление. В строках Пушкина —

---

* См. в моей статье «Поэзия Блока». *(Прим. авт.)*

Под голубыми небесами
Великолепными коврами
и т. д.

— есть четыре стопы с ускорением, по сравнению с нормально метрическим складом стиха например:

Восстань, пророк! И виждь, и внемли...
Глаголом жги сердца людей...[58]

Отношение между разными формами строк ритмических и метрических измерялось нами по предложению одного из поэтов таким примитивнейшим способом: если мы имеем две смежных и разноритмичных строки, то их разность мы назовем «единицею»; разность же, обусловленную неодинаковой паузной формою будем мы измерять десятичными знаками; так, имея строфу, мы ее можем вычислить, изобразить ее в числах; при повторении строк с одинаковым ритмом, мы их измеряем по формуле: $\frac{n-1}{n}$. Таким способом можем мы, будучи ознакомлены с элементами ритмики, представлять строфы в числах, и при помощи чисел графически строить к р и в у ю; перебои (падение ритма и влеты его) живописует такая кривая. Стихотворение, изображенное, как кривая, показует с наглядностью нам жестикуляцию ритма.

И, казалось бы, эта кривая, несоизмерима со смыслом; между тем, она — вдохновенна; содержание переживаний и образов оттеняет она в игре ломаной линии.

Как пример совпадения смысла дневного и ритма приведу стихотворение Тютчева.

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится,
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.

Здесь ритмическая разность между первою и второю строкою отсутствует: 0; между второю и третьей строкою эта разность равна единице; между третьей и четвертой строкою опять-таки есть эта разность.

Сумма ритма строфы изобразима: 0+1+1=2.

Вторая строфа:

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной,
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

Первая строка равноритмична предшествующей; вторая строка (ускорение 2-й стопы) разнометрична опять; третья строка, повторяя нам ускорение третьей стопы, повторяет ритм второй строчки строфы предыдущей: ее ритм исчисляем по формуле $\frac{n-1}{n}$ т. е. $\frac{5-1}{5}=0{,}8$; но в то время, как паузная форма одной из строк есть *«с»*[*]),

* О паузных формах и номенклатуре их отсылаю к моей книге «Символизм». *(Прим. авт.)*

паузная форма другой строки — *«b»*; по условленному трафарету причитываю разность двух смежных пауз в 0,2; наконец четвертая строфа равноритмична третьей (и проходит она с одинаковой паузной формою *«b»*) сумма ритма второй строфы: 1+0,8+0,2=2.

Третья строфа:

О смертный мысли водомет,
О, водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремит, тебя мятет?

На основании тех же суждений сумма ритма третьей строфы будет нам: 0,2+1+0,7+0,9=2,8.

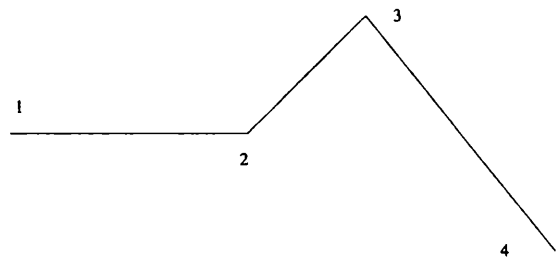
И сумма ритма четвертой строфы —

Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты[59].

— выразится в следующих числах: 0+0,8+0+0=0,8.

Изображая в кривой суммы чисел всех строф, т. е. 2—2—2,8—0,8, имеем такой мы формой кривую; жизнь ритма — в ней.

Соотнесите теперь жест кривой с содержанием стихотворения.



В первых двух строфах живописуется, как он взлетает, как падает; это спокойное описание фонтана дает ровную линию ритма. В третьей строфе расширяется зрительный образ в огромное философское обобщение: человеческая мысль уподобляется фонтану; непостижимый закон мятет и стремит эту мысль; охвату и взлету идейного содержания, созданию символа из образа соответствует взлет ритмической линии (от «2» к «3»). Далее уже — просто чудо: четвертая строфа живописует падение мысли подобно фонтану:

Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

И, рисуя падение это, глубоко-глубоко упадает нам линия ритма.

Линия ритма красноречиво кричит, что ее темный смысл — повествует о том же, о чем повествует дневное сознание Тютчева.

Я проделал подобным же образом до 20-ти разборов стихотворений Тютчева; и повсюду я встретил одно: совпадение глубочайших целин подсознательного с дневным смыслом; и мимика кривой ритма, не ошибаясь, живописала дневное сознанье поэта*.

Приведенные выше примеры в совпадении образности, инструментовки и ритма со смыслом дневным показуют нам явственно: содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом.

Как его нам раскрыть?

Словесное древо

Мы показали наглядно: какая-то далеко не явная связь существует меж смыслом и звуком; но говорить о единстве их в принятом виде — натяжка; скажем лучше, что смыслы и звуки даны в поэтическом организме условием цельности, что не будь ее, цельности, никогда бы мы не встретились с совпадением жеста смыслов и звуков; никогда б не придумал искусственно Пушкин своих звуковых совершенств; никогда бы кривая ритмических танцев «Ф о н т а н а» не кричала бы нам содержанием; невозможно искусственно приготовить чудес; невозможно искусственно имитировать рефлексы мгновенного жеста на мгновенное впечатление; искусственный рефлекс — гримаса. В гармоническом организме нет случайного жеста.

Мы должны здесь назвать поэтический организм нашей речи — больным организмом: не вся толща слоев поэтической формы с одинаковым совершенством и ясностью жестикулирует идейному смыслу; в стихотворении одного великана поэзии нам кричит ассонанс, нам поют сладкозвучно согласные звуки; и оно же бедно динамическим ритмом при чуде метафор; стихотворение же другого гиганта, наоборот, сотрясается взрывами бешеных ритмов, горит аллитерационным огнем, — при наличности бледного ассонанса и вялой метафоры. Соответствие между смыслом и жестами одной всего ткани, вплетенной в состав тела формы, на нас действует, как воистину чудо. Мы в себе не можем вызвать образа громового глагола корней и ритмических молний, будь все слои формы пронизаны до конца смысловым совершенством; говоря о слиянии содержания с формой, под содержанием разумеем мы еле-еле живущие клочья (часть содержания собственно: переживания, образы, чувства, импульсы, мысли); а под формою разумеем опять-таки еле дышащие клочья тканей; находя с о о т в е т с т в и е с содержанием одного из слоев мира формы, заключаем к единству всего мира формы со всем содержанием; если бы содержание и форму поэзии брать в их действительном образе, никогда бы мы и не смели надеяться на совпадение их сполна у кого бы то ни было: Пушкина, Данте, Гете, Шекспира. Выпадение материала форм и идей в две раздельные ветви, или лучше сказать, разрастание их в противоположные стороны (как ветви и корни) при частичном их совпадении в жесте у величайших художников слова — есть эмпирический факт, неприятный весьма для абстрактных приятий провозглашенного лозунга о единстве; защищаемый лозунг они представляют не в том вовсе виде, в каком этот лозунг осуществляет себя; насилье над фактами слова

---

* Подробнее я касаюсь этого вопроса в моей статье «О ритмическом жесте» (2-й Сборник "Скифы"). (*Прим. авт.*) Добавление от редакции: в действительности статья «О ритмическом жесте» (1916) не вошла во 2-й сборник «Скифы». Она была опубликована лишь после смерти А. Белого, в 1981 г. (см.: *Белый А.* О ритмическом жесте // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 515).

есть эстетизм, ибо все выпадающее содержанием из частично понятой формы они отметают, спасая неправильно понятый лозунг; наоборот: рационалисты в поэзии, исходя из отсутствия явного совпадения содержанья и формы, во всех смыслах взятых, — отрицают осмысленность формы; отрицание звукообраза приводит к взятию за содержание только голой абстракции. Содержание соизмеряемо с формою, пересекаемо с ней в ряде точек.

Совпадение двух прямых линий в двух точках обязует нас к заключению, что прямые эти — одна только линия; совпадение смысла с ассонансами — здесь, и ритмикой — там, — совпадение это ведет к заключению: содержание и формы — едины в исконном, где они — формо-содержания, звуко-мысли.

Это — первое слово о слове.

И, однако, нам и звуки и мысли даны в разделенности; расчлененная философия упирается в термин; образование термина звук убивает; а с острия всей поэзии истекает бессмысленный тяжелогрохотный звук.

Разрешение противоречий о слове — в признании, что немая, незвучная мысль звучна в тайне не скрывшихся звуков, а крикливые грохоты звуков не открыли еще своей мысли; и эта мысль в них оккультно положена: два расщепа единого древа пересекаемы в нас, только в нас; тайно данный нам звук сочетается с тайно данною мыслью вне мыслей и звуков, в которых себя мы находим, а в мыслях и звуках, к которым должны мы придти; выводы теоретической мысли о том, что она невыразима словами, ее подсекают под корень; если смысл ее нем, для чего гносеологи пишут трактаты словами?

В культе мысли, как тайне умных делани й, правее и старцы и йоги: созидания мыслей в себе, созидание мыслью себя, — вот во что превращается философия; характерно поэтому заверение философа Яковенко[60], что для его философии он, философ, Б.В. Яковенко — помеха; и отсюда уже следует: из себя, как философа, надо выйти к себе, не философу. Эти выводы мысли о мысли уличают нам мысли: эти мысли — не мысли, а — бред.

Выводы современных поэтов о том, что выразимое слово — вне мысли, их приводит к сознанию: расширение выразительности слова — в разбитии коростов смысла, на нас отвердевших; и предел выразимости звука вне мысли разве что достижим нами явно в поэме на «собственном языке»:

«Дир бул щыл убешщур»[61] и т. д.

Звучный звук отрицает себя, как и мысль, вне какого-то упражнения в таинствах звука: звук и мысль, подзывая друг друга, друг в друге кончаются; звук и мысль, расколовшись друг в друге, друг к другу, однако, стремятся; звук и мысль, утверждая себя, убивают себя: убивая себя, полагают себя.

Где же выход из круга?

В выходе за пределы всех данностей; в созидании нового мира словесных речений и смыслов по образу бывшего: в акте творения; о прежде бывшем мы знаем: о слове, которое было у Бога.

В невозможности сочетать звук и мысль, как они нам даны, коренится неправильность понимания единства. Мы рассудочной категорией, по существу механической, называем растущую целостность слова — единством.

Где же единство многоветвистого дуба? В корневом ли начале, в вершине ли? Обыкновенно жизнь дерева сосредоточена в очень тонком пласте меж корой и толщею; в древесине, в коре — жизни собственно нет; наша статика представлений о содержанье и форме поэзии суть кора с древесиною; древесина есть толща формы; кора — покрывающий эту толщу поверхностный строй остановившихся мыслей; со-

единение формы и мысли (коры с древесиною), одинаково, отлагающее внутрь — материю слова, во вне — содержание слова есть тонкий слой образов: промежуточный, живой слой, еле-еле уловленный, передает водяное питание листьям от корня; через него пробегает питание с листьев к корням. Собственно содержанье и форма — не кора с древесиною, а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище; для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представленья о звуке, чтобы открыть под хрустящею древесиною звука — звук, спаянный с почвою. Представление о понятийном содержанье поэзии грубо в нас, как кора; представление словесного звука в нас еще материально; оно — древесинная толща; содержание — динамично, многоветвисто, тысячелисто, текуче и звучно; содержание неразрывно связано, скажем мы, с зацветающим вишенным белоцветом, с цветами и с пчелами на цветах; содержания суть существа жизни, мысли, живые, крылатые, певчие; форма связана с многообразным проростом корней, точно лапами вцепившихся в почву.

Содержание и форма растущего Слова (одновременно растущего вверх и вниз) — нам дана в направлении совершенно обратном, вне плоскости пересечения ствола, а в продольном сечении огромного дерева; дерево в поперечном сечении — круг, глупый круг; между слоями коры и толщеи древесины круговая линия тканей и есть их единство; пересечение их — глупый круг! — не вскрывает единства, как жизни; если бы изучить нам жизнь листьев, не данную вовсе в разрезе ствола, мы увидели бы притекание питательных соков от певчей крылатой Идеи в подземные звуки корней; если б нам изучить жизнь корней (их в разрезе ствола не откроешь), то увидели б мы притекание влаги подземной к певчему смыслу листвы нашей мысли; и увидели б мы, как оно испаряет под небо из листьев исшедшую влагу; собирая под небо громовое облако; роль корней и листвы в испарении влаги огромна; и подземный звук корня — внеформенен в нашем смысле, вне-содержателен — в нем же; и жизнь кроны листьев, опять-таки есть — ни форма, ни мысль в нашем смысле. Представленья о смысле и форме за горизонтами данных нам и смыслов форм; формы, смыслы, сплетаясь вне нас, образуют один голый ствол. Слово, данное нам — голый ствол, не проросший корнями, листами; и по его перерезу должны мы судить о непонятных, невскрытых корнях и вершинах; представленье о смысле поэзии, третий смысл, нам дается сперва кое-как уловимою линией круга: разрезом текущих сосудов; соки жизни поэзии протекают чрез ствол вверх и вниз.

Слово — цельное дерево: и листья (идеи) и корни (певучие звуки) суть часть многочастности; наши абстракции о словесном единстве, погружаемы в мощную цельность; в ней они — не они; в ней они — образ древа. В глубине корней древа постигнется мощь притекающей лиственной пищи — светлой, выспренней, горней; в вышине лишь идей постигаема глубина корневищ по обилию жизненной влаги, оттуда текущей. Слово здесь, как и там — духовная жизнь: внутри нас.

Слово есть древо жизни: мы же сами суть Слово; и в корнях, и в ветвях прободает оно нашу самость в огромность космической жизни; испарение листьев сгущает нам облако; пролитою из облака влагою корни питаются. В этом дальнем, объемлющем слове нет мысли, нет плоти, нет нас в нашем жизненно-прорастающем смысле: мы встречаем себя, вознесенными в Жизнь. Слово-плоть — вот последняя тайна и слова, и звука: и листьев, и корня.

Все слова, перед нами лежащие, нам даны в разделенье, в расщепе, в разрезе: ощутимая, явная мысль; но она — нам кора; ощутимая звучная толща, она — древесина; лишь в задании дан т о н к и й с л о й, но — ж и в о й: совпадение смыслов в чуть-чуть уловимом и третьем.

Весь наш экскурс читателю должен явить к р у г немногих намеков: существующие с о в п а д е н ь я; совпадение в малых точках словесного смысла и звука есть знак нам о том, что путь снова — далек; и постигается он не во внешне-словесной культуре, а — во внутреннем прославлении Лика и Имени Слова; без инспирации, без интуиции перед нами лежащее слово воистину не восстанет из мертвых: не процветет жезл словесный.

Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть-таки к о р е н ь; от ощущения корня идем мы сквозь корень до семени, из которого корень встал и которого не вернуть; многоствольное и дуплистое древо воистину не сжимаемо в семя: первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено; мертвенеющий ствол оживляем чуть-чуть круговою и тонкою линией соков и влаги; влага мудрости древнего, ветхого слова бежит от корней; соки пищи спускаются сверху: от невидимых листьев в неявленном внутреннем Слове; осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брыжжутся молнии смыслов, доселе сокрытых от нас; и до самого ветхого корня, до влаги подземной, до темного ритма — доходит питание листьев, шум ветра и сладкие сирины звуков; поднимается влага: пульсирует ритмом; и от этого живой слой на стволе — образ слова — во вне отлагает коры дневных смыслов; во внутрь — древесину из звуков; и жизнь древесины есть тень жизни образа: смысл его — не в коре и не в толще; он — в пище свыше. И прилетают пчелы в высь листьев к цветку: и — переносят пыльцу, чтоб грядущее семя, пред тем, как созреть и упасть, прорастая, — высоко-высоко-высоко, под солнцем качалось и медленно зрело в цветке.

Вырастить в себе цветок нового Слова, — значит выйти из круга коры, древесины — из круга трескучего звука, из круга корявых понятий; в тишине утопить звуки слов и содрать с себя ветхие смыслы понятий, чтоб по тонкому слою живой ткани внутренних образов приподняться до кроны.

Нужен подвиг молчания: он — растит древо слов.

Певчим светом алмазно заиндивел
Надо мной древословный навес,
И страна моя, Белая Индия,
Преисполнена тайн и чудес.
(*Н. Клюев*)

Ааронов Жезл

Слово-собственно — внутренно. Его смысл по отношению к дневным смыслам есть музыка; она кажется нам вулканическим пламенем, бьющим под коростом формы; излетание нового звука невнятного смысла — преждевременно в нас: вулканический взрыв разбивает все коросты формы, взлетая под небо сознания ужасающей, дымною, звуковою струею; слишком раннее возгорание слов не проплавит еще шлаки формы вылетая из трещины, они будут нам камнями; жар духовный в неодухотворенной душевности замутит атмосферу сознания нашего; слишком раннее истечение звука Слов из теплицы молчания только — «в ы к и д ы ш », «н е д о н о с о к »; такой

«в ы к и д ы ш » — футуризм; все убожество футуризма в его появленье на свет до истечения сроков. Темнота звуковых голосов до в р е м е н созревания нового, т р е т ь е г о смысла из них, все же д а р. Отражение Духа во плоти возможно лишь в соответствии статической линии образа в линии духовной д и н а м и к и; соответствие может быть, если Дух воплотится в наш внутренний облик; соединение духовности с нашим внутренним обликом оживляет нам душу; постигается мимика облика в прорастании внутренних жестов, и поющая музыка в нас суть они; материальное выражение музыки — пульсы влитого ритма в ткани формы: в мускулатуре метрических форм, в выдыхании гласных, в скелете согласного звука! Собственно говоря: на более бессознательный и казалось бы, материальный центр звука — ритм — есть проекция внутренней музыки, внематериальной, конечно; окостенение ритмики метром есть первое уплотнение органики звуков в механику; материя — механически обоснована; ее нет как материи собственно; и материя формы стиха по существу есть механика тоже; механический взгляд — это взгляд искаженного духа; материализм есть болезнь жизни духа; расстройство координации между духовными центрами; бессознательность коростов материи формы — застарелое недомогание слова; между внутренним словом и криком положена грань из мелодии жестов и мимики моего духовного; непроницание формы жестом и жеста духовностью вызывает стремленье к умению проводить слова в мимику, в жесты: отыскание соответствий меж смыслом и звуком — итоги духовного знания; преждевременный звук — нервный тик; он — невольная пародия смысла: он — неузнанный, неоткрытый язык; жестикуляция, мимика в нем дана под покровом болезни, хотя бы «священной» болезни: оттого то и говорит нам апостол с огромною кротостью: «Теперь, если я прийду к вам, братия, и стану говорить на н е з н а к о м ы х языках, то какую принесу вам пользу, когда не изъяснюсь вам или откровением, или познанием, или пророчеством, или учением? И бездушные в е щ и, издающие звук, свирель или гусли, если не произносят раздельных тонов, как распознать то, что играют на свирели или на гуслях?.. Сколько, например, различных слов в мире, и ни одного из них нет без значения. Но если я не разумею значения слов, то я для говорящего чужестранец, и говорящий для меня чужестранец... А потому говорящий на н е з н а к о м о м языке, молись о даре истолкования. Ибо когда я молюсь на н е з н а к о м о м языке, то хотя дух мой и молится, но ум мой остается без плода. Что же делать? Стану молиться духом, стану молиться и умом; буду петь духом, буду петь и умом» (I к Кор. 6–15). Здесь даны языки: внутренний, обращенный к Духу, и — внешний, переводящий речь Духа (и к Духу) в язык, нам доступный; установлена связь меж нами: перевод здесь возможен; пропади нам возможность — два слова стоят перед нами: слово в нас и — вне нас; перенесение внутренних слов в формы внешних в н е с в я з и м е ж н а м и есть поэтому звук пустой, уподобляемый звуку бездушных предметов. Отсутствие связи — в болезни; в неприятии внутренних слов жестом, мимикою душевных движений; если Дух овладеет д у ш о й, то — связь восстановится и духовное слово вольется сквозь душу во внешнее слово; так звуки осмыслятся т р е т ь и м, смыслом. Показательно нам значение речи библейской; Имя Божие там проросло в звуки корня; и корни — духовны, священны; если б не было ф а к т а е в р е й с к о г о я з ы к а, если б Павел не был евреем, мы могли бы понять речи Павла — абстрактно в таком смысле он — апелляция к з д р а в о м у с м ы с л у ходящего слова. Но ходячий смысл слова убит философской абстракцией; в номенклатуре понятий, в структуре понятий сосредоточен логический смысл; уразумение з в у к о в с л о в — уже не в здравом, житейском, а в философско-научном, критическом смысле; на острие фи-

лософии этот смысл отрезает от слова себя. Он опять-таки внутренний: выражение в понятийных смыслах гносеологических смыслов эмблематично еще «понятие» в слове — нечисто: проницание в мыслительных смыслах апеллирует к упражнению, к очищенью понятия и развитию мощи вне слов протекающей мысли; современная философия в Гуссерле[62] полагает мысль интуицией; но положение это формально: постижение интуиции мысли лишь в опыте творчества мысли где мы входим воистину в существо жизни мысли; мысль в «п о н я т и я х» — статика: следует воскресить ее жесты, следует уразуметь лики собственно-мысли; на вершинах познанья, как там — в подсознании звука, приходим к тому же: к тайному существу жизни смысла. Этот смысл жизни есть Дух; и поэтому даже жест жизни звука — духовен. Соединение внутренних мыслей и слов воедино в упражнение особого рода: в нем мы опытно учимся, что понятия наши и звуки проекции цельности; цельность двух разветвлений абстрактно положена в мысли о сочетании содержанья и формы. Если б мы смогли вдруг пресечь все потоки словесного звука, угашение звуков бы нам отразилось в пульсации ритмов; наше горло, слагая беззвучно слова, взрыло б нам подсознание; и подсознание наше слагало б ритмично беззвучность кипения жизни в нас; пульсация сердца нам стала бы ритмикой; если б усилием воли остановили вибрации горла, то музыкальное разряжение наших внутренних звуков и ритмов осознали бы мы напряжением особого рода, напряжение зажило б в нас нам доселе едва только ведомой жизнью: музыка пресуществилась бы в нас, как в молчанье рождаемый жест: и он — образ звука; изучая жизнь внутренних образов, изучили б мы тайны безмолвий, потому что тайное внешнего звука — душевная музыка; преждевременное излиянье на слово ее — есть «r o m a n c e s a n s p a r o l e s»; молчание музыки — жесты. Преждевременное их излияние во вне — танец тела, а тайное танца — стремление преждевременно воплотить жест неузнанной цельности: уподоблением телесного выражения выражению скрытого Лика; если б мы сумели в себе подавить всякий жест, напряжение в нас развивало бы нам центр нашего жестикуляционного мира; центр в нас ожил бы, и — говоря аналогией стал бы он мимикой: мимикой вставшего Лика; мы узнали бы внутренно, что все звуки — покровы, что музыка — тело, что жесты — жизнь этого душевного тела; в нас мы узнали б, что мимика лика, суть муки рождения: суть прорезы чистого Духа в покровы душевности речи Духа душе, это — взгляд без единого слова; жизнь взора; духовное око в душе открывается лишь тогда когда наша душа научится молчать.

Светоч *«оха»* и есть слово звука.

Оно раздается внезапно: в нем мысли и звуки единство.

Мы его произносим свободно; произнесенное так, оно — Мудрость.

Произнесенная мудрость — в начале рождения Слова: оно — семя Слова; произрастание словесного древа — язык. Но венец роста древа есть цвет жизни древа: и этот цвет — лишь сложение новых покровов под сказанным пологом; есть момент в жизни слов, когда вся эта жизнь напряжена для рождения: расчлененные смыслы суть листья; смысл единый — смысл семени — произрастает в многоветвистости языков: в тысячелетиях слов; но эти листья суть средства к снабжению соком словесного древа; когда приняты соки, они отливают от листьев; и — наливаются семенем; между веточкой и листом образуется в черешке перемычка; не пропускает к листу она влагу корней; листья сохнут; засохнувши отпадают; а плод—наливается: многообразием будущих языков, тысячелетием слов; в этом образе засыхание слова — великолепно, торжественно...

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса.

Багрецы высыхающих смыслов и есть философия; из мифической зелени образуется осень абстракций: рассудок — древесный багрец и история философии рдеет терминологической сушью; великая красота ее в том, что вне листьев ее уже зреет зерно, из которого встанет нам некогда новое древо поэзии; в тысячелетии багрянородного древа раскрыта, сказалась вся Мудрость когда-то рожденного слова; и не сказалась еще тайна Мудрости новорожденных, младенческих слов, почиющих стыдливо в душе.

Признавание термина лишь техническим средством науки не имеющим никакого иного значения, показует наглядно: рассудочный смысл облетел; он — невнятица шорохов:

Роняет лес багряный свой убор.

Смысл «понятийной» жизни мысли окончен: он — мертвый; глоссолалия же футуристических звуков — срывание плода древа слов, древа смыслов для корыстного, плотоядного поядения материи звука; всякий плод — оболочка: в плоде живет семя; под оболочкой из внутренней музыки скрыты жесты и мимики юных смыслов грядущего, мудрого древа; и вот музыку, мимику, жесты нам следует укрепить в плодородной земле тишины; и тогда лишь подымется слово — воистину новое слово поэзии. В нем по-новому соединятся три смысла: мифологический, логический, звуковой — в новое раскрытие Мудрости.

Ааронов Жезл — процветет.

Комментарии (В. Фещенко)

[1] Печатается по изданию: Скифы: Сборник 1-й. Пг., 1917. С. 155–212 (в современной орфографии, но с сохранением оригинальной пунктуации и с исправлением некоторых опечаток, возникших в первой публикации). В наших комментариях отражены некоторые нюансы работы А. Белого над текстом трактата. В частности, приводятся фрагменты текста, зачеркнутые автором при написании автографа или не вошедшие в «скифскую» публикацию (сверено нами по рукописи, хранящейся в фонде Андрея Белого в НИОР РГБ). Трактату «Жезл Аарона» предшествовала лекция Белого с одноименным названием. Вот как выглядел план-содержание лекции, запечатленный в рукописи: «Слово. Корень и смысл. Грамматика и логика. Поэтика и этика. Слово живое и немое. Поэт и слово (Баратынский, Тютчев, Пушкин). Цвет слова. Звук слова. Теория худож<ественного> творчества взятая относительно слова. Теория восхождения слова (Прорастание слова смысловыми цветами. Символизм). Теория нисхождения (обрастание слова землею: реализм). Звуки слов прорастают как Жезл Аарона. (Корни слов. Цвета слов. Пчелы и черви.) Прорастанье в них «Я» поэта. Ганимед и Орел (Сущность...<неясное слово>). Поэт и его тень. Трагедия творчества. Имагинация и инспирация слова. Кризис словесной имагинации в свете грядущей инспирации слова». В целом и основном этот план реализовался в опубликованном тексте трактата за исключением нескольких пунктов. Так, о «восхождении» и «нисхождении» слова в тексте упоминаний нет, однако сама идея «прорастания слова» является лейтмотивом произведения. Также впрямую здесь не говорится о «трагедии творчества» и «тени поэта». Этой проблеме Андрей Белый посвятил свою брошюру «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой», изданную в 1911 г. Подробнее о значении этого текста для семиотики и для Авангарда см. во вводной статье к разделу «Русский опыт» (здесь и далее примечания В. Фещенко, кроме особо отмеченных случаев).

[2] Один из основных лейтмотивов теоретических размышлений Андрея Белого — роль *слова в поэзии*, проблема составляющих *поэтической речи*. В ранней статье «Мысль и язык» (см. в наст. изд.) слово рассматривается им с точки зрения его символической функции в художественной речи. На основе потебнианского учения о «внутренней форме слова» Белый возводит свою теорию символизма. Для А. Потебни эстетика слова была связана с теорией образа. Он писал: «Поэзия есть преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)». Слово, считал Потебня, есть первообраз и зародыш всей позднейшей мифологии, поэзии и науки. С ним был согласен и Г. Винокур, называя слово основным принципом культурного выражения: «Все культурные образования — литература, искусство, наука и пр. — "все это слово"». Андрей Белый как ведущий теоретик символизма внес огромный вклад как в изучение поэтической речи, так и в практическую разработку художественного слова. На почве его исследований (см. кн.: *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922) появились впервые языковедческие, литературоведческие и общеэстетические работы, в которых по существу рассматривалась проблематика поэтического слова и, шире, художественного языка. Среди них необходимо назвать основные: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921; *Винокур Г.О.* Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6; *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927; *Аскольдов С.* Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Л., 1925. Вып. 3; *Бахтин М.М.* Слово в поэзии и слово в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6; *Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974; *Шмелев Д.Н.* Слово и образ. М., 1964; *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979. Роль, сходную с той, которую сыграл Андрей Белый в переоценке самостоятельной силы слова и его творческих потенций, в западной литературе сыграли С. Малларме, С. Георге, Дж. Джойс и другие.

[3] *Аарон* — библейский персонаж Ветхого Завета, брат Моисея, первый верховный жрец (первосвященник) Израиля. По преданию, в один день Господь приказал Моисею взять у каждого начальника племени по жезлу и написать имя каждого на жезле его. Моисей выполнил это указание, написав на одном из жезлов имя Аарона, и положил все жезлы на ночь перед Ковчегом Откровения. На следующий день Моисей вошел в святилище и увидел, что жезл Аарона расцвел — пустил почки, дал цвет и принес миндали. Так всенародно была доказана правомочность Аарона как первосвященника. Именно этот библейский эпизод имеет в виду Андрей Белый, перенося его смысл в сферу поэтического языка. Слово претерпевает в художественном творчестве чудесное преображение, становясь «словом-жезлом». Вообще, мотив жезла как инструмента, служащего неким высшим, сакральным целям, присутствует во многих мифологиях. Так, в древнегреческой иконографии жезл бога Диониса, называемый «тирсом», изображался в виде палки (или посоха), увитой плющом, листьями винограда и увенчанной сосновой шишкой. В художественной литературе иногда изображается как подобие посоха католического епископа [например, в романе Д.Г. Лоуренса «Жезл Аарона» (1922)]. В православной религии этому соответствует жезл архиерейский — посох или трость особого устройства: вверху змеевидные головы и посреди них крест; у рукояти для украшения привешивается обвивающий его плат (платок), называемый «сулок». Этот жезл означает власть Святого Духа, вручается архиерею как символ его власти для управления своей паствой. Символ железного жезла появляется в любопытном контексте у П.А. Флоренского, там, где он обосновывает жизнетворческий характер искусства: «Право на символотворчество принадлежит лишь тому, кто трезвенной мыслью и жезлом железным пасет творимые образы на жизненных пажитях своего духа. Не виртуозность разработки, но аскетическое трезвение в самом буйстве творческих порывов есть признак истинного творчества» («У водоразделов мысли»). Под данным утверждением, несомненно, подписался бы и Андрей Белый.

[4] *Эпизод из жизни Будды.* Однажды Сиддхартха Гаутама, которому было уже тридцать пять лет, уселся под большим деревом бо (род смоковницы) вблизи городка Гайя в восточной Индии и дал обет, что не сдвинется с места, пока не разрешит загадку страдания. Сорок девять дней он сидел под деревом. Дружественные боги и духи бежали от него, когда приблизился искуситель Мара, буддийский дьявол. Еще 49 дней провел он в медитации под деревом, а затем отправился в Олений парк близ Бенареса, где нашел пятерых аскетов, с которыми жил в лесу. Им Будда и прочитал свою первую проповедь.

[5] Здесь А. Белый, по сути, предвосхищает позднейшие «баталии» вокруг понятия Абсурда. Описывая процесс рождения *смысла* из *бессмыслицы* в телесно-мифологических ассоциациях, он невзначай задает тон, развиваемый в дальнейшем поэтами и философами группы «ОБЭРИУ». Непосредственно этой теме посвящены некоторые миниатюры Д. Хармса, а также «чинарские» трактаты «Исследование ужаса» Л. Липавского и «Щель и грань» Я. Друскина. Проблеме «алогичности» мира в литературе Абсурда посвящены недавние монографии: *Токарев Д.В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. *Буренина О.Д.* Символический абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. Сам А. Белый погружается в эту тематику в своей повести «Котик Летаев».

[6] *Имагинация, инспирация, интуиция* — термины из антропософской доктрины Р. Штейнера. Среди неопубликованных записей Белого имеется программа курса под названием «Мир, мысль, дух, Слово, ритм в свете новой культуры». В частности, в этом тексте есть указания на три способности человеческого разума: 1) имагинацию, которая есть «точная фантазия мысли», «текучая представляемость», «мировые мысли как образы»; 2) инспирацию, как «миры мысленных звуков»; и 3) интуицию, которая связана с «миром речи», «ученьем о Логосе». Иначе, «имагинация» — это ступень познания (и одновременно — духовного преображения), на которой понятие предстает в виде образа. При «инспирации» происходит упразднение образов в пользу чисто звуковых ощущений, это стадия преображения чувства. Наконец, посредством «интуиции» мысли и чувства (образы и звуки) соединяются в Слове, Логосе, создающем новый мир. Возможную аналогию этим трем ступеням творческого восхождения можно найти у В. Кандинского, на примере изобразительного искусства выделяющего три различных источника вдохновения: 1) *импрессию*, или «прямое впечатление» от «внешней природы», получающее выражение в рисуночно-живописной форме; 2) *импровизацию*, или бессознательно возникающее «выражение процессов внутреннего характера, т. е. впечатления от "внутренней природы"»; и, наконец, 3) *композицию*, стадию, на которой преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность, и на которой «решающее значение придается всегда не расчету, а чувству» (*Кандинский В.О.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 107–108). Об имагинации как методе творческого познания см. в кн.: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. О воображении в контексте поэтики стихий см. пенталогию Г. Башляра («Психоанализ огня», «Вода и грезы», «Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения» «Земля и грезы воли», «Земля и грезы о покое» — все выпуски датированы 1940-ми гг.). Любопытно отметить, что Андрея Белого французский философ Башляр причисляет, наряду с Блоком и Есениным, к поэтам земной стихии, что, конечно, далеко не так однозначно.

[7] *София (премудрость)* — понятие-мифологема античной философии, связанное с представлением о смысловой наполненности и устроенности вещей, в христианской теологии — олицетворенная мудрость. Белый следует в трактовке Софии своему духовному учителю Владимиру Соловьеву, понимавшему ее как вечно женственное начало божества, единство, не противопоставляющее себя множественности, но объемлющее собой все. Соловьев мыслил Софию как нераздельное тождество идеального и материального, как материально осуществленную идею или как идеально преображенную материю. «София» — важнейший символ в русской философской семиотике, см.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914; *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М., 1917; *Зеньковский В.* Проблема платонизма и проблема софийности мира // Путь. 1939. № 31; *Лосский Вл.* Спор о Софии: Статьи

разных лет. М., 1996; *Аверинцев С.С.* София — Логос: Словарь. 2-е изд. Киев, 2001. А. Белый посвятил этой теме отдельную статью, см.: *Белый А.* О Софии-Премудрости // Новый журнал. 1993. Кн. 190–191. С. 418–427.

[8] В рукописи зачеркнуто: «форма жизни здесь осуществляется в принципах строения слова; а реальное содержание жизни в звуковом эстетизме».

[9] *Имяславие* (имеславие, имяславство) — направление в русском православном богословии начала XX века, выдвинувшее в качестве проблемы почитание Имени Божьего. С 1907 года, после выхода в свет книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа», шли ожесточенные споры вокруг тезиса, высказанного в этой работе: «Имя Божие есть Сам Бог». В этой идейной борьбе большую роль играли философские представления о природе языка и имени. Сторонниками имяславия были П. Флоренский, С. Булгаков, А. Лосев. У А.Белого и В.И. Иванова понятие имени стало в один ряд с понятием символа, у Г. Шпета — с понятиями явления, смысла и знака. Чисто богословский спор послужил исходным материалом для создания т. н. «философии имени». Из литературы по имяславию и философии имени упомянем: *Антоний (Булатович)*. Апология веры во Имя Божие и Имя Иисус. М., 1913; *Флоренский П.А.* Имеславие как философская предпосылка // Соч.: В 2 т. М., 1990; *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1927; *Булгаков С.Н.* Философия имени. Париж, 1953; Философия языка и имени в России (Материалы круглого стола 25 июня 1997 г.). М., 1997; *Хоружий С.С.* К феноменологии аскезы. М., 1998; Современная философия языка в России. М., 1999; Имяславие: Антология. М., 2002. В семиотике проблема имени как такового, а также проблема именования имеют довольно богатую традицию. Для Античности характерен взгляд на учение об имени как на учение о сущности. В XV веке, у Николая Кузанского, формируется уже более глубокий взгляд на именование. Допуская, что имя — подлинное имя — всегда одно по отношению к сущности вещи, что оно выражает сущность, он говорит о том, что в частных случаях отдельных словоупотреблений на месте этого Имени появляются множество более или менее случайных именований. Задача философа при этом — через случайность и множественность именований проникнуть к первичному Имени и тем самым к сущности. Здесь — прямой путь к символизму Белого, для которого важен сам Дух Имени, являющийся в поэтическом слове. Имя для Белого — средство магической, духовной номинации: «Процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания» («Магия слов»). В имени нам впервые является смысл, одухотворяющий все внутри и вокруг нас, делающий возможным язык как таковой. Ср. у С. Булгакова: «в тайне именования, которая есть и тайна языка, содержится творческое да будет <...> всякое суждение приводится к субъекту и предикату, онтологической точке и идее-слову-смыслу <...> Слова существуют лишь потому, что есть Слово, и идеи-смыслы суть лишь потому, что существует Идея-Смысл» («Философия имени»). Исключительной смысловой наполненностью обладает имя в поэтике Марселя Пруста: одна из частей романа «По направлению к Свану» носит название «Имена стран: Имя». О поэтике имени в позднем русском авангарде см. работу М. Бологовой «Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и проблема имени в дискурсе обэриутов» // Критика и семиотика. №3-4/2001. Имя как объект семиотического изучения рассмотрено в следующих работах: *Рассел Б.* Исследование значения и истины / Пер. с англ. М., 1999; *Уфимцева А.А.* Типы словесных знаков. М., 1974; Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977; Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977; *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

[10] Данное представление отвечает духу концепции А. Потебни, в соответствии с которой грамматика — гораздо более сложная сфера, чем логика. Вообще, проблема «логической грамматики» имеет довольно богатую историю. Начало ее изучения относится к схоластической науке Средневековья. Затем идея «универсальной грамматики» была возрождена в XVII в. создателями так называемой «Грамматики Пор-Рояля» (философской грамматики). За пересмотр именно этих концепций выступал Потебня, указывая на несовпадение категорий логики с категориями грамматики (см. его текст в

наст. изд.). Однако в XX веке логическое направление в языкознании было реанимировано в трудах Г. Фреге, Б. Рассела, Р. Карнапа, Х. Райхенбаха и др. Всеми перечисленными авторами язык изучался в логическом аспекте. Своеобразным манифестом этого подхода считается «Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна. Среди литературы по этому вопросу необходимо упомянуть: *Линцбах Я.* Принципы философского языка: Опыт точного языкознания. Пг., 1916; *Панфилов В.З.* Грамматика и логика. М.–Л., 1963; *Степанов Ю.С.* Имена. Предикаты. Предложения. М., 1981.

[11] *Футуризм* — авангардистское направление в европейском искусстве 1910–1920-х гг., преимущественно в России и Италии. А. Белый расширяет это понятие до любых крайних проявлений поэтического слова, «заумного языка» в современном ему культурном мире. Постоянно полемизируя с радикально настроенными будетлянами (Крученых, Бурлюком, Каменским), он, однако, симпатизировал им в том, что они «идут до конца» в словесных экспериментах. Описывая отличие своей тактики от тактики «будущников», Белый писал в своих мемуарах: «<...> в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассеистическим экскурсам и к всевозможнымреставрациям; иное "назад" приветствовали мы, как "вперед" из нашей тогдашней тактики обходного движения». Этот «обход» совершался через самые глубинные пласты языка, затрагивая все его уровни, в том числе и фонетический. Это обстоятельство даже позволило Бердяеву аттестовать «Петербург» как «произведение футуристическое», а Ф. Степуну констатировать: «А. Белый — единственный настоящий русский футурист». Несомненно и влияние «эстетического эксперимента» Белого на поэтов-футуристов (см.: *Иванов Вяч.Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988) О футуризме собственно см. *Тастевен Г.* Футуризм: На пути к новому символизму / С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. М., 1914; *Якобсон Р.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 414–417; *Винокур Г.О.* Футуристы — строители языка // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 1. Март; *Горлов Н.* Футуризм и революция: Поэзия футуристов. М. [1924]; Манифесты и программы русских футуристов. Muenchen, 1967; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991; *Марков В. Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ. СПб., 2000; *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3-х тт. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996, Т. 2: Футуристическая революция 1917–1921 [в 2-х книгах], М., 2003; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999; *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000.

[12] Чаяниям А. Белого о «теории живого слова», свободной от «абстракционизма» грамматики и логики, отвечали размышления Г. Шпета по поводу несостоятельности логических формул перед лицом «текучего смысла»: «Определение, деление, включение — не движение, а сами результаты не формообразования, а формулы. Они постигаются нами через то же конципирование, а не через понимание и уразумение. Они — мертвенны и схематичны, — препараты, а не жизненные силы. Чтобы ожить, они должны заговорить; наполниться текучим смыслом. А для этого они сами должны быть приведены в движение, в самом ходе которого мы только и можем уловить их подлинные *динамические* законы, как законы *конкретного* образования понятий. Упомянутые формулы — только запечатление результатов, а законы образования, совершения, процесса, как и законы образования понятий, составляющих в своих формальных качествах сожержание формул, суть чисто *диалектические* формы движущегося и движением определяемого смысла, смысла на ходу, в живом разговоре. Речь идет уже не о генезисе и не о функциях психофизического прибора, называемого человеком или субъектом, а об объективном ходе вещей, дней и дел, претворяющемся в науку, искусство, практику» (*Шпет Г.Г.* Психология социального бытия. М.: Воронеж, 1996. С. 150). Только *живое* движение значений и смыслов характеризует, по Шпету, культурное языковое сознание: «Здесь должна быть твоя онтология, онтология динамического предмета, где течет не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета — живой смысл — течет и осуществляется в живых, творимых и осуществляющих формах» (Указ. соч. С. 81–82)

[13] Дальше в автографе следует зачеркнутый фрагмент: «и в сложении этом антиномия "Грамматика — Логика" переходит в новую антиномию: "Поэтика — Этика"». Упомянутая здесь «новая антиномия» подробно раскрывается в лекции, предшествовавшей написанию трактата.

[14] «*Мифу о слове*» у А. Белого посвящены некоторые главы книги: *Юрьева В.* Творимый космос у Андрея Белого. СПб., 2000. Отсылаем также к нашей статье: *Фещенко-Такович В.В.* «Миф о слове»: Языковой эксперимент в творчестве А. Белого (1910–1930 гг.) // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002. С. 90–147.

[15] *Гермес* — в греческой мифологии вестник богов, бог торговли, покровитель путников, проводник душ умерших. Гермес — сын Зевса и Майи, посредник между жизнью и смертью, между богами и людьми. Согласно мифу, случайно (ибо все случайные находки посылаются Гермесом) найдя черепаху, Гермес впервые изготовил из ее панциря семиструнную лиру и пел под ее аккомпанемент. Аполлон уговорил его отдать ему лиру в обмен на коров. В придачу Гермес вручил Аполлону свирель, за что получил золотой жезл и был им научен искусству гадания. В период поздней Античности возник образ Гермеса-Трисмегиста («трижды величайшего») в связи с близостью Гермеса к потустороннему миру; с этим образом связывались оккультные науки и так называемые герметические (тайные, сокрытые) сочинения. Все переплетения этого мифологического сюжета встроены в учение о слове Белого.

[16] *Зелинский Фаддей Францевич* (1859–1944) — филолог-классик, профессор Петербургского университета, поэт-переводчик. В кн. «Цицерон в истории европейской культуры» (1896), «Древнегреческая религия» (1918), «Из жизни идей» (т. 1–4, 1905–22) выступал как интерпретатор и популяризатор античной культуры. Переводил Овидия и Софокла. В 1922 эмигрировал из России, преподавал в Польше; после 1939 г. жил в Германии.

[17] *Логос* — понятие античной философии и христианского богословия, обозначавшее разумный принцип, управляющий миром, и Бога-Сына, второе лицо Троицы. Стоики, а также Филон Александрийский, различали внутренний логос (λόγος ενδίαθετος) и внешний (προφορικός), который одновременно равен и неравен внутреннему. Бог, как пишет Филон, содержит в себе свой внутренний логос как разум и замысел мира, но также излучает логос вовне, творя и одушевляя им мир, что согласуется с образом библейского Бога, который творит мир словом. В философии XX века помимо русских религиозных философов (Соловьева, Флоренского, Карсавина, Эрна) теме логоса уделяет внимание К. Рапер, трактующий человека как «слушателя Слова», а также герменевтика (в лице Хайдеггера). В 1910–1914 гг. в Москве выходил журнал «Логос», печатавший статьи зарубежных (Риккерт, Гуссерль, Фосслер, Кроче, Гартман) и русских (Яковенко, Степун, Н. Лосский, Эрн, А. Белый) мыслителей. В 1930-е годы в одном из номеров парижского журнала *transition* была опубликована подборка статей на тему «Лаборатория мистического логоса». Среди вопросов, затронутых авторами статей, были проблемы языка и личности, имени и вещи, символа и слова (см. в настоящем издании вступительную статью к англо-американскому блоку). О Логосе вообще см.: *Муретов М.Д.* Учение о логосе у Филона Александрийского и Иоанна Богослова в связи с предшествовавшим историческим развитием идеи логоса в греческой философии и иудейской теософии. М., 1885; *Эрн В.Ф.* Борьба за Логос. М., 1911; *Трубецкой С.Н.* Учение о Логосе в его истории.: Сочинения. М., 1994.

[18] О роли *термина* в истории мысли и о «термино-творчестве», как «зиждущей и скрепляющей силе в развитии мысли» писал П.А. Флоренский в разделе под названием «Термин» своего цикла «У водоразделов мысли». Согласно его толкованию, термин является «словесным орудием» творческого познания: «Термин — сжатое описание. В нем неподвижность и устойчивость, но в нем же и биение мысли и бесконечность». Понимание Флоренским (и А. Белым) философского термина предвосхищает позднейшее понимание «концепта»: «История термина есть ряд творческих усилий мысли, наслояющей себе вокруг основного ядра все новые препятствия, чтобы, сконцентрировав себя, приобрести новую силу и новую свободу» (*Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 212, 209). Из современной литературы по этому вопросу

см.: *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 1; *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997; *Колесов В.В.* Философия русского слова. СПб., 2002.

[19] Из стихотворения А.А. Фета «Забудь меня, безумец исступленный» (1855).

[20] Из стихотворения А. Белого «Мой друг» (1908).

[21] Из стихотворения А.С. Пушкина «Вакхическая песнь» (1825).

[22] Мотив рождения «слова из музыки» не просто сквозной — *сквозящий* в поэтике А. Белого, равно как и в поэтике Авангарда в целом. Ему отведен специальный фрамент настоящего издания см. ниже — «Звуколюди». О музыкальных идеях А. Белого и других деятелей русской поэзии XX в. см.: *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.

Более обширный временной период — от Античности до современного авангарда — освещается в сборнике: Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций. М., 2002, а также в монографии: *Махов А.Е.* Musica literata: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

[23] *Герменейя* — от древнегреч. Ἑρμηνεία — «дар слова», «дар толкования». Понимание смысла и интерпретация текста стали предметом особой науки — герменевтики. Классическая герменевтика уходит своими корнями в систематику древнегреческих исследований, когда интерпретация и критика были связаны с толкованием произведений Гомера и других поэтов. Основоположником современной герменевтики считается немецкий ученый Ф.Д.Э. Шлейермахер, автор трактата «Герменевтика» (изд. 1838). В XX веке герменевтический метод был развит В. Дильтеем, который предложил в эссе «Происхождение герменевтики» (1908) теорию понимания как интуитивного самопостижения, являющегося основой всякого человеческого знания. Для постижения «внутренней реальности», духовной жизни Дильтей предлагал систематическое упорядоченное понимание относительно постоянных «выражений жизни» — интерпретацию. Важным этапом в современном развитии герменевтики стал выход книги Х.Г. Гадамера «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960). Среди современных Андрею Белому русских подходов к герменевтической тематике можно выделить учение о понимании В. Розанова («О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания», 1885), разработку «культовой герменевтики мифа» Вяч. Ивановым («Дионис и прадионисийство. Баку, 1923), исследование Г. Шпета «Герменевтика и ее проблемы» (опубликовано посмертно в сборниках «Контекст» за 1989–1992 гг.). Информацию о развитии и сущности герменевтического метода можно почерпнуть из следующей литературы: Герменевтика: История и современность. М., 1985; *Hirsch E.D.* The aims of interpretation. Chicago; L., 1976; *Wilson B.A.* About Interpretation. From Plato to Dilthey. A Hermeneutic Anthology. New York et al. 1989; Hermeneutics and the Human Sciences. Cambridge, 1981; *Седакова О.* Гермес: Невидимая сторона классики // Континент, 2002, № 114.

[24] В автографе лекции «Жезл Аарона» — остроумное добавление: «<...> Филолог представляется нам огородником, культивирующим корни слов, превращаемых им в грамматические редиски, морковки: редиска есть radix; питаяся словом зарывается он в подсознание; оттого-то смысл его слова не процветает идеями» (Ф. 25, к.3, ед. хр. 9, л.35). Radix (лат.) — корень; редис.

[25] *«Парнас»* (фр. Parnasse) — французская литературная группа второй половины XIX в.: Ш. Леконт де Лиль, Ж.М. Эредиа, Ф.А. Сюлли-Прюдом и др. (название утвердилось в 1866 г., после выхода их сборника «Современный Парнас»); декларировала «искусство для искусства», «бесстрастную» поэзию прекрасных форм, изысканность поэтического языка. К концу 1880-х эстетика «парнасцев» уступила место новым течениям и веяниям, в частности символизму. Об этом см.: *Martino P.* Parnasse et symbolisme. 1850–1900. P., 1970.

[26] В рукописи на этом месте зачеркнутый фрагмент: «соединение содержания с формою понимаю я соединением душ и тел в духе, безгласного и гласимого во "*внут-*

реннем возгласе"; этот внутренний возглас есть "Голос Безмолвия", о котором повествует внутренний путь».

[27] Аналогия между *миром поэзии* и *органическим миром*, очевидно, навеяна А. Белому штудиями Гете. П. Флоренский уподобляет фонему — скелету, костяку; морфему — мягким тканям; «трепетную» же семему — подвижной душе. Слово — «воздушный организм, сотканный звуковыми волнами», «слово есть самозамкнутый мирок, организм, имеющий тонкую структуру, сложное, тесно сплоченное, строение» («Магичность слова»). Органическая метафора, используемая Белым и Флоренским для описания поэтических явлений, непосредственным образом восходит к представлениям В. фон Гумбольдта о языке как живой, развивающейся системе. Ср.: «Поскольку последний [т. е. язык. — *В. Ф.*], находясь в непосредственной взаимосвязи с духовными силами, представляет совершенно устроенный организм, в нем можно различать не только отдельные части, но и законы языковой практики, или, лучше бы сказать, направления и тенденции языковой практики. Если провести аналогию с устройством тела, то последние можно сравнить с физиологическими законами, научное рассмотрение которых также существенно отличается от расчлененного описания отдельных частей» (*Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 109). Г. Шпет, отталкивавшийся, как и А. Белый, от «энергийной» теории языка Гумбольдта, почти буквально вторит тексту «Жезла Аарона»: «В структуре слова его содержание, смысл, принципиально занимает совсем особое место в сравнении с другими членами структуры. Смысл неотделим, если воспользоваться уподоблением этой структуры строению и сложению организма, от прочих членов, как отделимы костяк, мышечная система и пр<оч.>. Он скорее напоминает наполнение кровеносной системы, он — питание, разносимое по всему организму, делающее возможной и нормальную деятельность его мозга-логики, и радостную — его поэтических органов чувств. С другой стороны, сысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собою пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которо складываются в систему хаотические туманности. Живой словарь языка — хаос, и значение изолированных слов — всегда только обрывки мысли, неопределенные туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие (*Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989. С. 416–417). О. Мандельштам также предлагал рассматривать словесные представления по аналогии с органами человека, «совершенно также точно, как печень, сердце». По мысли Мандельштама, «в применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей почти всеми чертами биологической науки» («Слово и культура»).

Наконец, уместно вспомнить здесь теорию В. Вейдле («Эмбриология поэзии», «Биология искусства»), являющую собой такую «органическую поэтику» в разработанном виде.

[28] Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла...» (1850).

[29] *Пифии* — жрицы-прорицательницы в храме Аполлона в Дельфах. При храме состояла целая коллегия пророков и толкователей, которые облекали неясные восклицания пифий в стихотворную форму.

[30] Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Умом Россию не понять...» (1866).

[31] Из юношеской редакции пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». В позднейшей редакции (1830) — «Я понять тебя хочу / Смысла я в тебе ищу».

[32] *Потебня Александр Афанасьевич* (1835–1891) — русский (по трактовке, принятой на Украине, украинский; его имя носит Институт языкознания (мовознавства) АН Украины в Киеве) языковед, литературовед, философ, первый крупный теоретик лингвистики в России. Потебня известен своей теорией внутренней формы слова, в которой конкретизировал идеи В. фон Гумбольдта. Внутренняя форма слова – это его «ближайшее этимологическое значение», осознаваемое носителями языка (например,

у слова *стол* сохраняется образная связь со *стлать*); благодаря внутренней форме слово может приобретать новые значения через метафору. Одним из первых в России Потебня изучал проблемы поэтического языка в связи с мышлением, ставил вопрос об искусстве как особом способе познания мира. Основные работы: *Мысль и язык* (1862), *Заметки о малорусском наречии* (1870), *Из записок по русской грамматике* (докторская диссертация, 1874), *Из истории звуков русского языка* (1880–1886), *Язык и народность* (1895, посмертно), *Из записок по теории словесности* (1905, посмертно). А. Белый считал Потебню «революционным» мыслителем, равным по рангу Ф. Ницше. В статье «Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни)», напечатанной в сборнике «Логос». Кн. 2. М., 1910, Белый обосновывает значимость потебнианской теории языка для собственного учения о символизме (см. репринт этой статьи в наст. издании).

[33] Из стихотворения Тютчева «Silentium!».

[34] Из стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826).

[35] *Парки* — бормочущие богини судьбы, произносящие темные, но действенные речи. Мотив косноязычных парок словно витает в воздухе в 1910-х гг., преодолевая пространства: в 1917 году в Париже выходит знаменитая поэма П. Валери «Юная Парка» — по определению французской критики, «самая темная поэма всей французской поэзии». Сам П. Валери дает следующее толкование этой «темнотности»: «Эта поэма — сновидение, которое может вместить в себя все ритмы, движения и неожиданности сна. В этом сновидении действующее лицо и одновременно тема — самосознающее сознание. Вообразите себе, будто вы просыпаетесь посреди ночи, и ваша жизнь вдруг оживает и начинает говорить сама с собой... Чувственность, воспоминания, пейзажи, эмоции, ощущения в собственном теле, глубины памяти и света или где-то виденные небеса и т. д. Процесс без начала и без конца, имеющий только завязи, я превратил в монолог, которому предпослал еще до того, как начал писать, столь же суровые формальные основания, сколь свободным является его содержание». Нельзя не заметить, что такие же творческие настроения преобладают и у Андрея Белого как в тексте «Жезла Аарона», так и во всех его творениях (начиная от «Петербурга» как «мозговой игры» и заканчивая «Душой самосознающей»).

[36] По поводу данного экскурса в поэзию Пушкина и Тютчева высказался В.Иванов в рецензии на «Жезл Аарона». Признавая, что его собственные воззрение на характер творчества обоих поэтов в основе своей отличаются от таковых Андрея Белого, Иванов объясняет: «Существенным кажется нам, что логизм Пушкина в процессе творчества был трансцендентен творческой личности, логизм же Тютчева, — ибо мы утверждаем таковой, — ей имманентен. Тютчев ищет осветить мир своим интуитивным мышлением. Пушкин мыслит самим миром, т. е. логизмом идей, воплотившихся в вещах. <...> Вещи берет он "эйдетически", как теперь говорят, — неизменно выявляя в них идею, как прообраз. <...> Отсюда же и кристалличность Пушкина, свобода его изображения от субъективных апперцепций, чистая, неокрашенно-отчетливая контурность вызываемых им эфирных образов. <...> Пушкин — "имяславец". Его имена (и косвенно — его переименования, метонимии) суть живые энергии самих идей». Сознательное Я Тютчева, по мнению Иванова, «погружено в данность подлежащего осмыслению мира. Везде, где он встречает субстрат этой данности, он преображает ее в миф, или в символ своего внутреннего логизма. <...> Тютчев — удивляющийся поэт, как удивлялся на вещи, на загадочную замкнутость их души и на нераскрытый человеческому сознанию смысл их жеста, человек-мифотворец древнейших времен, для которого пра-миф был равносилен открытию и ответу на одну из очередных космических загадок. Пушкин не удивляется, он метко схватывает сущности и право их именует, они же сами непосредственно являют, в ответ на правое их именование, свою связь и смысл — до некой заповедной черты, когда именование прекращается, потому что за нею — область немоты, где сущности говорят уже не живым, а "мертвым языком о тайнах вечности и гроба"». («О новейших творческих исканиях в области художественного света»).

[37] Из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833).

[38] О таком *«слове звука»* писал и В.И. Иванов в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1930): «Ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых мелических эпизодов, составляющих части более обширных композиций, сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звукосочетания, явно имеющего для поэта <...> символическую значимость. Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразоваться в многочастное и одаренное самобытной жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже заключает в себе и коренной звукообраз как морфологический принцип целостного творения» (*Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель, 1979. С. 345). Описанный Белым и Ивановым коренной звукообраз, пронизывающий собой все произведения Пушкина и определяющий все тематические вариации поэта, напоминает тот «внутренний образ», осязаемый слухом поэта, или «звучащий слепок формы», о котором высказывался Осип Мандельштам.

[39] Из стихотворения А.С. Пушкина «19 октября» (1825).

[40] *Клюев Николай Алексеевич* (1884–1937) — русский поэт. Родился 10 (22) октября 1884 в с. Коштуг Вышегородского уезда Олонецкой губ. в крестьянской старообрядческой семье традиционно крепкого морального закала. Учился в церковно-приходской школе, много занимался самообразованием. В 16 лет, надев на себя вериги, ушел «спасаться» в Соловки, затем подвизался в роли псалмопевца Давида в раскольничьем «корабле». Странствия по России, участие в движении сектантов, носившем в те годы отчетливый характер социальной оппозиционности, во многом определили творчество Клюева. О связях Клюева с Белым см.: *Субботин С.И.* Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988 (в частности, в отношении самого «Жезла Аарона»).

[41] Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

[42] Из того же цикла.

[43] Из стихотворения А.А. Блока «Мы — живем в старинной келье...» (1902).

[44] Из стихотворения З.Н. Гиппиус «Свет» (1915).

[45] *Коген Герман* (1842–1918): немецкий философ, основоположник Марбургской школы неокантианства. В поисках внутреннего самообоснования знания ввел понятие «первоначала» (универсального творческого принципа, спонтанно продуцирующего научное знание).

[46] *Крученых Алексей Елисеевич* (1886–1968) — русский поэт, один из главных деятелей русского авангарда, член группы «Гилея», соавтор известных манифестов «Пощечина общественному вкусу», «Слово как таковое» (оба — 1913 г.). Работа в сфере алогичной поэзии в 1913 привела его к разработке принципов заумной поэзии («зауми») — т. е. поэзии, написанной «на собственном языке», выходящем за пределы логики, разума и состоящей из «неведомых слов». Языком «зауми» были обрывки слов, окончания, графические и фонетические сочетания. Классическим примером «зауми» стало стихотворение Крученых *Дыр бул щыл*. Крученых был автором оригинальных филологических исследований: «Выпыт любви Тургенева», «Черт и речетворцы», «Стихи Маяковского. Выпыт», «Сдвигология русского стиха», «Фонетика театра». Крученых зачастую рассматривался как крайний представитель беспредметного словотворчества. Именно в таком качестве он рассматривается здесь Белым, так же как и П. Флоренским в «Антиномиях слова» и другими. О нем см.: *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец. М.,1991; *Харджиев Н.И.* Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т.1; *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001

[47] Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

[48] Из того же цикла.

[49] Из того же цикла.

[50] Из того же цикла.

[51] Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Молитва» (1839).

[52] Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

[53] Из того же цикла.

[54] Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Бородино» (1837).

[55] Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

[56] Концепт *ритма* — едва ли не основной во всей поэтике Андрея Белого. Начиная от «симфонических» опытов начала 1900-х гг. и ритмических штудий 1910-х гг. и заканчивая фундаментальными исследованиями «Ритм как диалектика» и «Мастерство Гоголя», Белый неукоснительно созидает свою оригинальную концепцию Ритма (Пожалуй, лучшее представление о ней можно почерпнуть из автобиографического опуса самого Белого «Как я стал символистом...») При этом понятие Ритма у него не ограничивается строго стиховедческими рамками, захватывая самые разные концептуальные поля: музыкальное, эстетическое, философское, биологическое, математическое, религиозное, жизнетворческое и т. д. Его исканиям в этих направлениях отвечало многообразие подходов и осмыслений Ритма, существовавших в первой трети XX в. В той или иной степени и в том или ином ракурсе о Ритме шла речь в следующей литературе того периода: *Спенсер Г.* Основные начала / Пер. Н.С. Тютчева. Киев; СПб.; Харьков, 1903; *Мережковский К.С.* Универсальный ритм как основа новой концепции Вселенной <1920> // *Золотоносов М.Н.* Братья Мережковские. Книга 1. Отщепенiс Серебряного века. М., 2003; *Пэрна К.* Ритм жизни и творчества. М., 1925; *Сабанеев Л.* Ритм // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917; *Зелинский Ф.* Ритмика и психология художественной речи // Мысль. Журн. Петерб. Философ общ., № 2, 1922; *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве <1924> // Собрание сочинений. Т. 1. Философска эстетика 1920-х годов. М., 2003; *Брик О.М.* Ритм и синтаксис // Новый леф. № 3–6, 1927; *Недоброво Н.В.* Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2; *Бобров С.* Две статьи по ритму // С. Бобров. Записки стихотворца. М., 1916; *Томашевский Б.* Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль: Альманах. Вып. II. Пг., 1923.

[57] В 1910-м г. А. Белый руководил работой Ритмического кружка.

[58] Из стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826).

[59] Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Фонтан» (1836).

[60] *Яковенко Борис Валентинович* (1884–1949) — философ, публицист, историк русской мысли. Автор статей по истории европейской философии, а также книг «Философия большевизма» (1921), «Очерки русской философии» (1922), «Философия у русских. Опыт истории русской философии» (на ит. языке, 1925–1927). В своих сочинениях выступал как оппонент религиозной философии русского духовного ренессанса, защитник философии как научной дисциплины, содержание которой свободно от действия каких-либо внефилософских мотивов.

[61] Из стихотворения А.Е. Крученых «Дыр бул щыл...» (1912).

[62] *Гуссерль Эдмунд* (1859–1938) — немецкий философ, основатель феноменологии как философского движения. Благодаря преподавательской деятельности и многочисленным работам оказал значительное влияние на философию в Германии и многих других странах, в частности на возникновение и развитие экзистенциализма. В России традиция Гуссерля была продолжена Г.Г. Шпетом.

Николай Клюев

ЗЕМЛЯ И ЖЕЛЕЗО

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу,
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном "ы-ы-ы!.." таится полузвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук, —
Сорвется капля вниз, и вострепещет цвет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет.

Потемки с топором и правнук ночи, сыч,
В обители лесов поднимут хищный клич,
Древесной крови дух дойдет до Божьих звезд,
И сирины в раю слетят с алмазных гнезд;
Но крик железа глух и тяжек, как валун,
Ему не свить гнезда в блаженной роще струн.

Над зыбкой, при свече, старуха запоет:
Дитя, как злак росу, впивает певчий мед,
Но древний рыбарь — сон, чтоб лову не скудеть,
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.

В бору, где каждый сук — моленная свеча,
Где хвойный херувим льет чашу из луча,
Чтоб приобщить того, кто голос уловил
Кормилицы мирской и пестуньи могил, —
Там, отроку-цветку лобзание даря,
Я слышал, как заре откликнулась заря,
Как вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик...

Миг выткал пелену, видение темня,
Но некая свирель томит с тех пор меня;
Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг!

Печатается по изданию:

Скифы: Сборник 1-й. Пг.: Книгоиздательство «Скифы», 1917. С. 103.

Александр Блок

СКИФЫ[1]

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно.
Владимир Соловьев

Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!

Для вас — века, для нас — единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас —
Монголов и Европы!

Века, века ваш старый горн ковал
И заглушал грома лавины,
И дикой сказкой был для вас провал
И Лиссабона, и Мессины!

Вы сотни лет глядели на Восток,
Копя и плавя наши перлы,
И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставить пушек жерла!

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов, быть может!

О старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!..

Россия — Сфинкс! Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!..

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

Мы любим все — и жар холодных чисел,
И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним все — парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат,
И Кельна дымные громады...

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах?

Привыкли мы, хватая под уздцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые крестцы
И усмирять рабынь строптивых...

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

А если нет, — нам нечего терять,
И нам доступно вероломство!
Века, века — вас будет проклинать
Больное, позднее потомство!

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся! Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!

Идите все, идите на Урал!
Мы очищаем место бою
Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою!

Но сами мы — отныне вам не щит,
Отныне в бой не вступим сами!
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами!

Не сдвинемся, когда свирепый Гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Печатается по изданию:

Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. V. Стихотворения и поэмы (1917–1921). М., 1999. С. 77–80.

Андрей Белый

[О задачах и целях вольной философской ассоциации] ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПО ДИСКУССИИ НА ТЕМУ «ЧТО ТАКОЕ ВОЛЬФИЛА?»

(Заседание в Вольной Философской Ассоциации 16 мая 1920 г.)

[Я дол]жен ответить т. Кристи по поводу его замечаний об отсутствии строгой программы у нас. Он видит опасность на этом пути; и опасность действительно есть. Если мы еще 25, 50, 75 заседаний будем все только беседовать на различные темы, конечно, возникнет вопрос: до какой же поры? Бесконечность всегда есть опасность; я должен сказать: воскресные собрания наши одна лишь задача Вольфилы. Реальным плодом тех собраний является факт организации наших кружков; по мере углубления в них конкретной работы они, вероятно, будут все более и более отвлекать наши силы от этих собраний к внутренней организационной работе; кружки образованы при Вольфиле не по случайному принципу; их многие члены собрались сперва на воскресных собраниях; может быть, очень скоро придем к осознанию мы, что работа, которую ставим себе на воскресных собраниях, уже исчерпана нами; и мы прекратим их тогда; я сказал бы: Вольфила пока еще закоснела: она критикует себя; предложил бы более сильные способы критики: мы должны быть готовы на то, чтоб при случае смело взрывать себя.

Но пока еще ждем результата воскресных собраний: и он — оформление нашей встречи с товарищами, посещающими собрания эти. Что из нашего общения выйдет? Но ставить задания эти должны мы; и вместе с тем мы должны терпеливо учиться: ждать подлинной встречи друг с другом и — органического роста контакта, могущего здесь возникнуть тогда, когда руководители кружков да и сами кружки свяжутся друг с другом; тогда конкретизируются и дифференцируются и задания наши. Во что превратятся кружки — не предрешаем мы этого. Может быть, произойдет дифференциация в них: они выделят из себя чисто научные фракции; и при «Вольфиле» возникнет учебное заведение высшего типа; может быть, увлекут нас вопросы технические; мы надеемся, что возникнет и органическое общение душ, соединенных «Вольфилою»; и мы ознакомимся ближе друг с другом как люди; тогда образуется ассоциация в более внутреннем смысле внутри «Ассоциации» нашей. Если бы в итоге пути «Ассоциация» превратилась в коммуну людей, вынашивающих жизненную культуру, соединенных друг с другом и в праксисе жизни, то, разумеется, мы считали бы, что пришли и к пределу, рекомендованному автором записки, на которую поручено мне отвечать: «Вольфила во имя жизни должна искать «софию» в горниле той же самой жизни. Скорее супругой пусть станет «София»!» Но должен сказать, что горнило той жизни не есть, разумеется, шум ее, возникающий чисто случайно: шум слов; гармоническое умение сопоставить вопросы внешней жизни с вопросами внутренней жизни, пути внешнего самоопределения с путями внутреннего самоопределения есть итог уже нашей работы; и он — не в «сегодня»; об этом возникнет конкретная речь только тогда, когда наша Вольфила, выросшая во всех направлениях, естественно осознает задачи свои; бытие в коллективе возникших сознаний родится не сразу; пусть слова

эти служат ответом на вторую записку, которую прочитаю я вам: «В пространстве носится идея воссоединения философии с жизнью. Все яснее и яснее она улавливается отдельными индивидуумами и настоятельно требует своего воплощения. Вы яснее других воспринимаете эту идею, т. к. уже имеете возможность [говорить?] о ней, отсюда вытекает обязанность взять на себя руководительство желающими на деле соединить в одно нераздельное целое «софию» и «жизнь»». Я должен протестовать против мысли записки, будто я яснее воспринимаю идею соединения философии с жизнью; идея, подобная этой, является идеалом моих устремлений; я, в меру моих ограниченных сил, ищу почвы конкретного осуществления этой идеи. И первое, на что натыкаюсь: для осуществления во мне мне нужна связь с другими исканиями, с другими путями, сопараллельными мне; в этом смысле я верю, что автор записки — мне брат по пути; при ближайшем общении может он дать, вероятно, мне столько же, сколько я могу дать ему; руководительство наше — не руководство в обычном значении слова; мы, члены Совета, мы можем подчас становиться руководителями курсов, кружков. Другое дело руководительство во внутреннем смысле. Это руководительство заключается лишь [в] извлечении многообразия откликов в душах, в стремлении гармонизировать жизнь этих откликов так, чтоб они, не превращались в хаос, составили б дружный аккорд: аккорд душ. Но в этой огромной задаче нам, руководителям, не хватает, конечно, гармонизации наших собственных личностей, углублений самосознания и работы над развитием нашего душевного зрения. Поэтому цели наши двояки: быть органом соединения душ, привлеченных вопросами жизни, здесь выставленными; и постоянно прислушиваться к собственным звукам души, чтобы звуки души соединились с вопросом, поставленным здесь в гармоничном созвучии; руководительство — только в стремлении к созвучию. Но вот третья записка гласит о технике гармонизации: «Полагаете ли вы возможным объяснение всего происходящего или космоса в гармонии «разума и чувства»?» Это есть проблема о том, как раздвоенность самосознания нашего превратить в его цельность. Если технически углубиться в проблему, увидим: ряды путей занимались технически и абстрактно проблемою погружения ума в сердце; вопрос предполагает другие вопросы; ответить конкретно сегодня на них не имею возможности я; остается мне высказать пожелание, чтобы эти вопросы вошли в поле зрения наших заданий, «вольфильских» заданий; это есть ряд вопросов о том, как себя ввести в космос; если бы мы пришли к конкретному пониманию гармонизации чувства с умом, если бы ясно осуществили гармонизацию эту, то выявилась бы перед нами наука, которая ныне еще находится in statu nascendi*: наука о духе; многие отрицают самую возможность ее; я ее убежденный сторонник.

Заканчивая ответное слово, хочу я сказать в заключение, что опыт публичного собеседования о нашей Вольфиле есть опыт вынесения нашего «сора из избы»; этот сор мы бросаем, как в хаос, вам в души, чтоб хаос вопросов, затронутых здесь и возникших в сознании вашем, процвел бы гармонией луга: цветами и жизнью; и вот букет целей сложили бы мы из созревших ответов, расцветших из хаоса: в вашей душе.

Думаю, что этим желанием я могу заключить свое слово и объявить заседание закрытым.

Печатается по изданию:

Вопросы философии. 1996. № 10. С. 115–122 (в составе публикации В.Г. Белоуса).

* В состоянии зарождения (*лат.*).

Александр Блок

КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА

Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то м ощное движение, которое на исходе Средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу, и лозунгом которого был *человек* — свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма — *индивидуализм.*

Четыре столетия подряд — с половины XIV до половины XVIII века — образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения; в его потоке наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки. Этим духом были проникнуты как великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени.

Стилем движения был стиль Ренессанса, перешедший затем в стиль барокко — в тот стиль, который в XIX столетии принято было считать упадочным (признак забвения новейших гуманистов о своем великом прошлом) и который только в наше время переоценен и считается стилем, соответствующим периодам искусства, клонящегося к старости.

Чьи имена связаны в нашем сознании с понятием гуманизма? — Прежде всего имена Петрарки, Боккаччо, Пико де ла Мирандола; вслед за ними —имена Эразма, Рейхлина, Гуттена. Позже и менее резко возникают в нашем сознании имена французских и английских гуманистов: Монтеня или Томаса Мора; во Франции и Англии движение гуманизма не было самостоятельным.

Имена великих гуманистов возникают в нашем сознании как бы в сопровождении музыкального аккомпанемента. Мы сознаем, что все эти люди — художники, артисты, хотя многие из них не были художниками и артистами по ремеслу. Каждая из этих громадных фигур представляется нам символом и может быть представлена художником символически. Под картиной, изображающей сцены итальянского Ренессанса, мы прочтем без удивления имя Боккачио. Нас не удивит, если в заглавии поэмы, посвященной изображению германской реформации, мы увидим одно короткое имя: Ульрих фон Гуттен. До такой степени певучи, проникнуты духом музыки — самые имена этих людей.

Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры. Мы знаем, что первые гуманисты, создатели независимой науки, светской философии, литературы, искусства и школы, относились с открытым презрением к грубой и невежественной толпе. Можно хулить их за это с точки зрения христианской этики, но они были и в этом верны духу музыки, так как массы в те времена не были движущей культурной силой, их голос в оркестре мировой истории не был преобладающим. Естественно однако, что, когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса, — наступил кризис гуманизма.

Начало этого кризиса следует искать, по-видимому, в движении реформации. Разразился же он накануне XIX века. В Великой Революции Европа услышала новые для себя песни. С тех пор Франция стала очагом тех движений, которые получали свое истинное истолкование, по-видимому, вне ее пределов. Более юные, чем она, средняя и восточная Европа использовали уроки ее революций, кажется, в гораздо большей мере, чем она сама.

Германские *буря* и *натиск* отмечены двумя необычайными фигурами. Если б я был художником, я никогда не представил бы Шиллера и Гете — братски пожимаю-

щими друг другу руки. Я представил бы Шиллера в виде юноши, наклонившегося вперед и бестрепетно смотрящего в открывающуюся перед ним туманную бездну. Этот юноша стоит под сенью другой громадной и загадочной фигуры — Гете, как бы отшатнувшейся в тени прошлого перед ослепительным видением будущего, которое он зоркими глазами провидит в туманной бездне.

Оба одинаково дороги и близки нам сейчас. Но один — громаден; он — веха на рубеже двух столетий», Гете — столько же конец, сколько начало. В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, Античность, связь *науки* с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, — музыкой масс (II часть «Фауста»).

Фигура Шиллера меньше, но она не менее дорога и близка нам, потому что Шиллер — последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки. Маркиз Поза в последний раз поет человечество; в следующую минуту о человечестве заговорят с кафедры, о нем нагромоздят томы почтенных книг.

Обе фигуры озарены широким пыльным солнечным лучом; закатный луч этот проникает как будто в круглое стекло старого храма в стиле барокко; этот храм — просвещенная Европа: прощальный луч постепенно гаснет, и в тенях, заволакивающих стены, открывается бездна, в которую смотрят оба.

Когда луч погаснет, храм просвещенной Европы погрузится во мрак; Шиллер будет рано похищен смертью, для того чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака. С Шиллером умрет и стиль гуманизма — барокко. Гете останется один — без юного Шиллера и без старого барокко; он различит во мраке очертания будущего; будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме, на месте солнечных лучей; Гете будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валкирии», — через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне.

Все они — столь разные — будут уже равно одиноки и равно гонимы, потому что они одни — носители культуры и музыки будущего, заглушаемой пока нестройным хором голосов носителей безмузыкальной цивилизации. Эта тайная связь их между собой раскрывается хотя бы в двойственности отношений Гете к Гейне и Гейне к Гете.

Знамя гуманизма, которое бестрепетно держал Шиллер, судорожно подхватили сотни трепетных и нервных рук людей XIX века — века, исполненного непрестанной тревоги.

История культуры называет этот век «переходной эпохой, менее определенной, чем все предыдущие». Явления этой эпохи «поражают своей пестротой; отзывы о них и об их руководителях шатки и противоречивы; не от личного взгляда и не от случая зависит разногласие в суждениях самых серьезных умов... Мы видим удивляющее нас богатство содержания, и при этом — отсутствие цельного, ясного понимания и взгляда... процесс движения вперед, но без всякой сознательной гармонии или какой бы то ни было определенной цели; основная черта современного общества состоит в его разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства. Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то».

Слова, которые я сейчас цитировал, принадлежат Гонеггеру, исследователю, которого никак нельзя заподозрить в антигуманизме. Это — типичный ученый XIX века, рядовой исследователь, пытавшийся схватить общие черты столетия в 60-х годах. Каждый результат своих объективных наблюдений он пытается сейчас же истолко-

вать на своем, характернейшем для эпигонов гуманизма, языке; так, например, говоря о том, что «характер века определяется массами гораздо вернее, чем отдельными личностями», он сейчас же прибавляет: «Посредственность берет перевес; наш век теряет величие».

«Основное направление нашего века состоит в решительном отрицании, — продолжает Гонеггер. — Наш творческий дух посвящен преимущественно критике. Мы наследовали от второй половины прошлого столетия в теории — это отрицание, а на практике — перевороты. Правы ли те, кто полагает, что перевороты предвещают и ускоряют конец целого периода всемирной истории?»

В государственном отношении историк констатирует разъединение при общем стремлении к единству; «в обществе царит резкий, самому себе враждебный индивидуализм в виде конкуренции»; «массы ропщут, писатели предрекают неотразимое падение дряхлой, изнеможенной Европы»; развитие торговли и промышленности «свидетельствует о дряхлости цивилизации» и, «отличаясь исключительным материализмом, наносит вред гуманизму». «Механизм — одно из главных зол нашего времени». «Наряду с государственными переворотами, производимыми революциями и контрреволюциями, ничто так не содействует распространению коммунистических идей, как контраст все более разительный между богачом и бедным... Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой. Злоупотребления кредита, ажиотаж, биржевая игра, страсть к спекуляции, погоня за приобретанием развращают современное общество...» «Кто не сознает, что социальный вопрос есть великий двигатель настоящего времени, а тем более будущего, — тот или слишком туп и ничего не в состоянии видеть, или слишком ослеплен и не хочет видеть...»

«Можно считать всю историю XIX века повторением в более обширных размерах краткого кровавого эпизода 1789–1794 годов». Только совершенно новый характер придают движению «обширность сцены действия и несравненно большее количество народных масс, вовлеченных в движение».

Констатируя полную ненормальность социальных отношений и одряхление государства, которое «сомневается в самом себе и не видит ничего дальше своих текущих потребностей», при непомерном развитии бюрократизма и необходимости содержать постоянные громадные армии, — Гонеггер определяет век как век *науки по преимуществу* и прибавляет: *«Наше поколение вполне антихудожественно; нет ни увлечения искусством, ни понимания его»*.

Охарактеризовав столетие всеми этими и многими другими меткими и жестокими чертами, историк считает, однако, возможным высказать надежду на приближение «мирового единства гуманизма» и на «неизбежное возвышение рабочих масс в отношении умственного развития».

Столь оптимистические выводы из объективных данных, представляющих картину полного и всеобщего неблагополучия, совершенно не укладываются в моем сознании. Историку едва ли могло быть неизвестно, что так называемые массы никогда не были затронуты великим движением гуманизма.

Возникает вопрос, мог ли народ вообще быть затронут движением индивидуалистическим по существу; движением, в котором он не принимал участия, или — его отгоняли, когда он стремился принять участие, потому что свои стремления он выражал на диком и непонятном для гуманистов языке — на варварском языке бунтов и кровавых расправ.

Сверх того, это самое индивидуалистическое движение возникло из возрождения древней цивилизации, которой, в свою очередь, никогда не была затронута толща

народная, та «варварская масса», которая в конце концов затопила своим же потоком эту самую цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли.

Отчего не сказать себе, наконец, с полной откровенностью, что никогда в мире никакая масса не была затронута цивилизацией? Что во всей известной нам мировой истории мы знаем, может быть, лишь одно исключение, не нарушающее правило: маленькую афинскую общину VI столетия до рождества Христова. Да и она не была исключением, потому что Афины Софокла и Перикла были не центром цивилизации, но центром культуры.

Отчего нужно непременно думать, что народ рано или поздно (а для ученых, преследующих педагогические цели, даже непременно «рано» и «скоро») проникается духом какой бы то ни было из известных нам цивилизаций? Полицейское государство в этом случае гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (т. е. натравливанья одной части населения на другую, одного класса на другой, — divide et impera*), то всякие попытки связыванья, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение; да и сами эти органы — различные министерства народного просвещения — всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самоохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников.

Если предположить, наконец, что проникновение масс *цивилизацией* станет некогда возможно, то возникнет вопрос, нужно ли оно? Ответ на этот вопрос, ясный для меня, дает картина близкой нам европейской цивилизации.

Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно. Если же мы будем говорить о приобщении человечества к *культуре*, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы.

Когда мы перечитываем теперь «Дон-Карлоса» Шиллера, мы поражаемся величием архитектуры, тем многообразием замыслов, тем, идей, которые так свободно и спокойно вместил Шиллер в одну трагедию. Элементы исторической науки, искусства, музыки, живописи — все налицо в одной трагедии. Современный художник сделал бы из этого матерьяла десять драм, и каждая из них была бы все-таки по нынешним временам необыкновенно обширна и полнозвучна, далеко опередила бы все короткие и судорожные мысли нашего века!

Какое же творческое спокойствие, какой творческий досуг, какая насыщенная музыкой атмосфера окружала Шиллера! Надо ли, однако, художникам XX столетия вспоминать о его времени как о золотом для искусства веке? Я думаю, что не надо, потому что новые времена несут с собою и новые песни.

Лицо Шиллера — последнее спокойное, уравновешенное лицо, какое мы вспоминаем в Европе. Мы видели после него много лиц возмущенных или обезображенных и искаженных внутренней тревогой; мы видели еще гораздо больше лиц сытых, самодовольных, но это уже не старая добрая сытость; на этих лоснящихся лицах мы всегда замечали бегающие злые глаза.

Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие,

* Разделяй и властвуй *(лат.)*.

которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность. Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух — музыки. Дружный шум потока превратился в нестройное журчанье отдельных ручейков, которые, разбегаясь и ветвясь все больше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для тех образований, которые мы привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации. Старая «соль земли» утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре.

Так великое движение, бывшее фактором мировой *культуры*, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской *цивилизации*. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретавшая характер разрозненности, лишающаяся духа цельности, музыкальной спаянности, — все более держалась, однако, за свое гуманистическое происхождение. Потеряв право на имя, цивилизация тем крепче держалась за это имя, как вырождающийся аристократ держится за свой титул.

Это удивительное в своем роде явление — оберегание титула при потере прав на него, хранение прерогатив просвещенной Европы во времена зарождения новой культуры имело роковое и трагическое значение для европейской цивилизации. Его объяснение нужно искать в той же разлученности с духом музыки; явление стало возможным вследствие духовного изнеможения носителей гуманизма.

Недаром Иммануил Кант — этот лукавейший и сумасшедший мистик — именно в ту эпоху поставил во главу своего учения учение о пространстве и времени. Ставя предел человеческому познанию, сооружая свою страшную теорию познания, он был провозвестником цивилизации, одним из ее духовных отцов. Но, предпосылая своей системе лейтмотив о времени и пространстве, он был безумным артистом, чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри.

Есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира — к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, — в то, другое, нечислимое время.

Эпохи, когда такое равновесие не нарушается, я назвал бы культурными эпохами — в противоположность другим, когда целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе незнакомыми созвучиями. Этот прилив идет медленно, если измерять его только календарным временем; новая историческая сила вступает в историю человечества постепенно. Но то, что происходит медленно по

законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы движения одной дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю. С этой точки зрения все привычные для нас построения могут быть подвергнуты сомнению и подлежат пересмотру.

Так случилось некогда с Римской империей; она погибла окончательно лишь в V столетии нашей эры; но еще до наступления нашей эры ее сотрясали постоянные музыкальные бури; а в начале эры Тацит пел мощь и свежесть грядущей в мир новой, варварской расы. Это значило, что смертный приговор римской цивилизации уже произнесен: громадная империя как бы погрузилась в тень и вышла из мира задолго до окончания своего земного исторического пути, и в мире того времени действовала уже другая сила, новая культурная сила, хранившаяся до времени под землею, в христианских катакомбах, а затем — вступившая в союз с движением, пришедшим на смену культуре античной, выродившейся в римскую цивилизацию.

Один из основных мотивов всякой революции — мотив о возвращении к природе; этот мотив всегда перетолковывается ложно; его силу пытается использовать цивилизация; она ищет, как бы пустить его воду на свое колесо; но мотив этот — ночной и бредовой мотив; для всякой цивилизации он — мотив похоронный; он напоминает о верности иному музыкальному времени, о том, что жизнь природы измеряется не так, как жизнь отдельного человека или отдельной эпохи; о том, что ледники и вулканы спят тысячелетиями, прежде чем проснуться и разбушеваться потоками водной и огненной стихии.

Роковая ошибка тех, кто оказался наследником гуманистической культуры, роковое противоречие, в которое они вступили, произошло от изнеможения; дух целостности, дух музыки покинул их, и они слепо поверили историческому времени; они не почувствовали того, что мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными; они продолжали верить, что массы вольются в индивидуализирующее движение цивилизации, не помня того, что эти массы были носительницами другого духа. Отсюда — вся история XIX столетия: история лихорадочного строительства гуманной цивилизации и параллельное ему крушение надежд на то, что «массы с течением времени цивилизуются».

Многообразие явлений жизни Западной Европы XIX века не скроет от историка культуры, а, напротив, — подчеркнет для него особую черту всей европейской цивилизации: ее нецелостность, ее раздробленность. Просвещенное человечество пошло сразу сотней путей — политических, правовых, научных, художеотвенных, философских, этических; каждый из этих путей все более удалялся от другого, некогда смежного с ним; каждый из них, в свою очередь, разбивался на сотни маленьких дорожек, уводящих в разные стороны, разлучающих людей, которые при встречах начинали уже чувствовать друг в друге врагов.

Нет сомнения, что это разделение было заложено в самом основании гуманизма, в его индивидуальном духе, в способах возрождения Античности; что оно изначала подтачивало корни гуманистической культуры. Но именно теперь, накануне XIX века, оно проявилось с особой силой и привело к кризису гуманизма.

В области науки именно в эту пору резко определяются два поприща: науки о природе и науки исторические; те и другие орудуют разными методами; те и другие дробятся на сотни дисциплин, начинающих, в свою очередь, работать различными методами. Отдельные дисциплины становятся постепенно недоступными не только для непосвященных, но и для представителей соседних дисциплин. Является армия специалистов, отделенная как от мира, так и от своих бывших собратий, стеной своей кабинетной посвященных. «Научные работы, — говорит цитированный мной

историк культуры, — приняли столь огромные размеры, что обыкновенным умам стало едва возможным овладеть даже отраслью или частью великого целого, и ученый почти с сожалением оглядывается на доброе старое время, когда он мог одним взглядом обнять все направления мысли, не теряясь в подавляющей массе матерьялов. Разделение труда развилось в науке совершенно так же и с совершенно аналогичными последствиями, как и в физическом труде» («Разделение труда при машинной работе, — по словам того же историка, — влечет за собой механический атомизм работы и, лишая ее в глазах работника всякого смысла, превращает его самого в машину»).

Научные работники, превращенные, таким образом, в массе своей — в машины для производства разрозненных опытов и наблюдений, становятся во враждебные отношения друг к другу; натуралисты воюют с филологами, представители одних дисциплин — с представителями других. Все эти маленькие внутренние гражданские войны разбивают силы воюющих сторон, каждая из которых продолжает, однако, писать на своих знаменах старые гуманистические лозунги. Предлог для разделений и раздоров — многообразие научных поприщ, открывшихся перед человечеством; но тайная и настоящая причина их — все та же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения.

Между тем за внутренними раздорами, неогуманисты все более забывают о том, что непосвященные волею истории становятся хозяевами как своих собственных, так и их судеб. Они напоминают о себе непрекращающимися революциями; но носители цивилизации, борясь с одряхлевшими формами государственности, полагают, что всякая революция есть вода на их мельницу. Государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру, они справедливо называют средостением; в этом названии есть, однако, печальное для цивилизации недоразумение; эти самые формы, старательно расшатываемые цивилизацией, с одной стороны, и революциями — с другой, являются единственной защитой цивилизации от революций; находящиеся по одну сторону стены, убаюканные оптимизмом цивилизации люди не предполагают, что едва в стене образуется достаточно широкая брешь, на них самих хлынет стихийный поток, который станет угрозой собственному их существованию.

Оптимизм вообще — несложное и небогатое миросозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира.

У бывших гуманистов, превратившихся в одиноких оптимистов, от времени до времени возникает тоскливое стремление к цельности. Один из выразителей такого стремления — явление по существу уродливое, но завоевавшее себе огромное, неподобающее место. Это — популяризация знаний, глубокий компромисс, дилетантизм, губительный как для самой науки, так и для воспринимающих ее в столь безвкусном растворе. Популяризации, разделению наук на высшие и низшие, мы обязаны тем полумраком, полусветом, который хуже полного мрака и который царствует до сих пор в головах людей средних сословий, в головах европейских буржуа.

Популяризация, завоевывающая себе громадное поприще, как завоевывало его себе вообще все второсортное в прошлом столетии, совершенно заглушает другие лозунги. Между тем из рядов художников, которых пока никто не слышит, раздаются одинокие музыкальные призывы; призывы к цельному знанию, к синтезу, к gaia scienza*. Эти призывы пока совершенно никому не понятны; даже имена носителей их

вычеркиваются из списка порядочных и цивилизованных людей. Составлением проскрипционных списков занята армия гуманных критиков-аналитиков, которая далеко превышает своей численностью и даже обученностью небольшую всегда группу людей, стремящихся к синтетическому миропониманию.

То же явление раздробленности, при тщетных попытках вернуть утраченную цельность, мы наблюдаем во всех областях.

В политике — бесконечное мелькание государственных форм, судорожное перекраиванье границ. Послеполеоновская эпоха полна исканиями единства; результаты тех же исканий — единая Германия, единая Италия. Ответом на искания национальных, государственных и прочих единств служат революции; их пытаются ввести и частично вводят в русла, определяя и их как движения национальные или движения освободительные; при этом забывается или замалчивается то главное, что несет в себе и с собою всякая революция: волевой, музыкальный, синтетический ее порыв всегда оказывается неопределимым, не вводимым ни в какие русла.

В искусстве — такое же дробление на направления и на школы, на направления в направлениях. Все искусства разлучаются между собой; хоровод муз становится немыслимым, ибо скульптор уже не понимает живописца, живописец — музыканта, и все трое — писателя, который трактуется как поставщик чего-то грузного, питательного, умственного и гуманного — в отличие от легкомысленных художников. Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника, вследствие чего во всех отраслях искусства распространяется некое белоручничество, совершенно непонятное и недопустимое у подлинных гуманистов старого времени и знакомое разве только эпохе александризма.

В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например, трактат Вагнера «Опера и драма»), сколько в музыкальных звуках, наводняющих отдельные творения эпохи. В звуки эти цивилизация не вслушивается; или — она старается перетолковать эти звуки; их смысл, для нее роковой, остается для нее невнятным; все трагическое оптимистам недоступно.

То же обилие разрозненных методов и взаимно исключающих друг друга приемов мы найдем в юриспруденции, в педагогике, в этике, в философии, в технике. Пытаясь обогатить мир, цивилизация его загромождает. Ее строительство нередко сравнивается со строительством Вавилонской башни. Творческий труд сменяется безрадостной работой, открытия уступают первое место изобретениям. Все множественно, все не спаяно; не стало цемента, потребного для спайки; дух музыки отлетел, и «чувство недовольства собою и окружающим», по признанию историка, «доводит до *изнеможения*. Мы имеем право сказать о себе словами Паскаля, что человек бежит от самого себя. Таков недуг нашей эпохи, и симптомы его так же очевидны для человека мыслящего, как физическое ощущение приближения грозы».

Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники — те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными; признаны, однако, всегда — с должными оговорками. Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений, воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному. Нет уже возможности говорить о единстве цивилизации и культуры; можно говорить о непрестанной борьбе цивилизации с музыкой и о ее неудачных попытках воспользоваться матерьялом, с которым она не умеет обращаться, для создания собственного единства. Однако карточные домики цивилизации раз-

летаются при первом дыхании жизни; а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут, так как в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века.

Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что европейское общественное мнение и европейская критика жестоко мстили своим художникам за «измену» началам гуманной цивилизации. Эту злобную мстительность испытывал на себе Гейне в течение всей своей жизни. Вагнеру не могли простить его гениальных творений до тех пор, пока не нашли способа истолковать их по-своему. Стриндберг сам описывает гонения, которым он подвергался; его пытали утонченнейшей из пыток — преследованиями в оккультной форме. Жизнь всех без исключения великих художников века была невыносима, тяжела, потому что они или были беззащитны и тогда — гонимы, или должны были тратить творческие силы на развитие противоядий, на сопротивление окружающей их плотной среде цивилизации, которая имела своих агентов и шпионов, следивших за ними.

Картина, которую я описываю, необыкновенно уродлива и ужасна; свежий человек, попавший в среду XIX века, мог бы сойти с ума; что, казалось бы, можно придумать невероятнее и жесточе? Зачем представителям цивилизации нужно так последовательно преследовать представителей культуры? — Однако картина такова. Я утверждаю, что она правдива, потому что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса — очень страшный и взрывчатый матерьял; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает и сам Э. По. Во флоберовском «Сентиментальном воспитании» заключено древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно сделать «как-то скучным разумный возраст человека» и «похитить непохищаемое у жизни», как выражался Гоголь; когда такое слово произнесено, — становится очевидным, что такое искусство, чему оно сродни, на что оно способно; оно — голос стихий и стихийная сила; в этом — его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное — надстройка над ним, дело беспокойных рук цивилизации. Самые произведения художников в свете такого сознания отходят на второй план, ибо все они до сих пор — не совершенные создания; обрывки замыслов, гораздо более великих, резервуары звуков, успевшие вобрать в себя лишь малую часть того, что носилось в бреду творческого сознания. Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, что разобьют ее статую или не разобьют.

Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация, — все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы — от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, — дух музыки.

В Западной Европе, где хранилась память о культуре, о великом музыкальном прошлом гуманизма, конечно, чувствовалось все это. Поэтому цивилизация, воздвигая свои гоненья, все время силилась, однако, вступить во взаимодействия с новой силой, на стороне которой дышал дух музыки. Там не только бешено зажимали уши, чтобы не слушать непонятных и угрожающих звуков; там звукам отводили русло, там их тонко, с педагогическими целями, перетолковывали по-своему, пускали их течение на свои колеса; там, наконец, искали в них приятных для гуманного слуха мело-

дий, решительно ополчаясь на них лишь тогда, когда не было никаких средств отыскать такие мелодии, когда музыкой начинали озаряться мрачные области, от которых бежала цивилизация. Иногда случалось наоборот: в недрах самой цивилизации начинала звучать музыка. У истории есть свои прихоти и свои капризы. Музыка действительно вертела кое-какие колеса, услаждала иногда, нередко соглашалась не выходить из русла: это — малая музыка века; но была и большая; она сообщила веку то скрытое *величие,* которое он наружно утратил; она же поломала немало колес и порвала много барабанных перепонок у критики.

Все эти тончайшие взаимодействия, сплетения, заигрывание цивилизации с культурой станут предметом исследования; часто очень нелегко различить в одном направлении, в одной личности даже, где кончается цивилизация и где начинается культура. Однако главная задача будущего историка культуры XIX столетия — проследить эти сплетения во всех тонкостях, найдя для них сжатую формулу, которая была бы для будущего человечества остерегающим маяком, а не новой многотомной диссертацией.

Конечно, не так было в бедной молодой России, где никакой исторической памяти не хранилось; потому здесь будут наблюдать гораздо более грубые и простые, а потому — и более искренние проявления разделения. Здесь поднимали неприличный для европейца вопрос о том, что выше — сапоги или Шекспир; здесь же не раз возникали давно забытые Европой споры о пользе искусства — споры, которые я назвал бы истинно культурными, они — в их первобытной наивности и цельности — слишком противны духу цивилизации. Вообще у нас были темы, перед которыми растерялась бы всякая цивилизация, если бы не отвела им заранее русла, по которому они пока могли до времени течь без помехи (такие русла называются всего чаще «художественной литературой»).

Рассматривая культурную историю XIX века как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации. Вопрос о выборе — вопрос насущный; особенно роскошествовать сейчас не приходится. В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие. Разница в том, что под землею ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий — иной; их надо не прятать, а, явить миру; и явить так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их. Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно, не озарено духом истинной культуры. Вряд ли много продуктов цивилизации сохранится, вряд ли надолго их спасет случай.

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами.

Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (revertitur in terram suam uncle erat*), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея, ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т. д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкаль-

ной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее.

Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, лучший выразитель которых есть Вагнер. Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи.

Музыка простроилась *своими*, ей ведомыми путями; она, как бы осенив радугой брызг последних гуманистов (Шиллер), образовала пары и тучи, которые пролились дождями и осели туманами на человечество XIX столетия (этих дождей и туманов много в голосах лучших европейских лириков того времени); дожди и туманы, в которых заблудились одни и стали перекликаться другие, напоили собою землю; там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то здесь, то там, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки.

Музыка эта — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она — разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия.

Между тем мы уже не можем отрицать того факта, что некоторое новое и враждебное цивилизованному миру движение распространяется; что цивилизация уже не является материком, а группой островов, которые могут быть скоро залиты сокрушительным потоком; что драгоценнейшие, с точки зрения гуманитарной, этические, эстетические, правовые продукты цивилизации, вроде личной собственности, Реймского собора, международного права — или смыты потоком, или находятся в положении угрожаемом. Если мы действительно цивилизованные гуманисты, мы с этим никогда не помиримся; но если мы не помиримся, если останемся с тем, что гуманная цивилизация провозгласила незыблемыми ценностями, — не окажемся ли мы скоро отрезанными от мира и от культуры, которую несет на своем хребте разрушительный поток?

Главный факт, которого нельзя отрицать: движение, которое происходит в настоящее время в мире, невозможно измерить никакими гуманными мерами, истолковать никакими цивилизованными способами. Цивилизация во все последние годы делала отчаянные попытки приспособиться к движению; самый внушительный пример — приспособление к пошлейшей и грандиознейшей из войн, каких мир до сих пор не видел. Своим резко антимузыкальным согласием на эту войну цивилизация подписала смертный приговор себе самой.

В наши дни цивилизация все еще старается приспособиться к движению. Весьма сомнительные и частичные успехи этих попыток могут быть объясняемы только временной убылью музыки в Европе; но слишком ясно уже, что не стоит больше убаюкивать себя календарным временем; ясно и то, что реставрация гуманизма повлекла бы

---

* Возвратился в ту же землю, откуда произошел *(лат.)*.

за собой кровопролитие более ужасное, чем когда бы то ни было. Если не откроет ворот новому движению Европа, то за нее откроет эти ворота кто-нибудь другой; ибо музыка в мире не убывает.

Во всяком случае исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренне решен: побежденным оказалась гуманная цивилизация, победителем — дух музыки.

Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее.

Человек — животное; человек — растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной; черты первобытной нежности — тоже как будто tee человеческой, а растительной. Все это — временные личины, маски, мелькание бесконечных личин. Это мелькание знаменует собою изменение породы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек: человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в *артиста*, говоря языком Вагнера.

Я пытался различить в прошлом минуту кризиса гуманизма; я различал свидетелей и участников этого кризиса — художников XIX века, верных духу музыки; теперь, мне кажется, настало время связывать и оценивать их по этому признаку; по признаку чуткости, артистичности, по той степени совершенства, с которой жизнь мира отражалась в их ритмах. Я думаю, что все остальные признаки, включая национальные, или второстепенны, или вовсе не существенны.

Я различаю еще в той борьбе, которой наполнен XIX век, как будто преобладание работы рас германской и отчасти славянской — и, наоборот,— молчание рас романской и англосаксонской. Это естественно, так как у англичан и французов музыкальная память слабее, и потому в великой битве против гуманизма, против безмузыкальной цивилизации они более экономили свою кровь, чем германцы.

У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим пространствам еще суждено сыграть великую роль. Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине; музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского.

Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист;* он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество.

Март–апрель 1919

Печатается по изданию:

Блок А.А. Сочинения: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 108–115.

Михаил Гершензон

ДЕМОНЫ ГЛУХОНЕМЫЕ

Как демоны глухонемые
Ведут беседу меж собой.
Ф. Тютчев

I

Все духовное творчество человека коренится в природе, и все ныне организованные деятельности его, столь сложные и сознательные, — музыка и живопись, промышленность, архитектура, наука, — родились из непроизвольных побуждений. Так и слово возникло в составе инстинктивной мимики, как непроизвольное телодвижение гортани — звук.

Этот первоначальный звук разрешал тягостное напряжение чувства, и одновременно, вынося чувство наружу, ставил его пред человеком как объект, в котором субъект видел себя зеркально отраженным; звук возвращался чрез слух внутрь человека радостью освобождения и самопознания, что и было первым стимулом к сохранению звука. А постепенный навык учил произвольнее давать исход и образ аффекту в звуках.

Но уже в инстинктивной мимике люди должны были открыть средство взаимного общения: человек по жесту другого узнавал волнующее его чувство — страх опасности или радость находки. Звук оказался наиболее удобным средством общения; и это был второй стимул к его сохранению.

Итак, два влечения побуждали человека сохранить и разработать звук: одно личное, другое социальное. Каждое из этих влечений искало в звуке иной услуги и оттого стремилось развить его в ином направлении. Для того чтобы звук удовлетворял личность, то есть возможно полнее разрешал напор чувства и возможно целостнее выражал его вовне, он должен был воплощать в себе именно личное состояние духа. Напротив, социальный интерес побуждал обезличивать звук, потому что звук совершенно-личный непригоден для общения, и чем он личнее, тем менее пригоден. Только звук, вмещающий родовое ядро чувства, понятен всем.

Так звук, едва сознанный, стал ареною борьбы. Повторилось обычное, что̀ переживает всякая ценность. Только личность гениальна в человечестве, и все блага создаются ею. Она не творит блага преднамеренно, но в своем жгучем голоде она умеет зорко̀ разглядеть в природе возможное благо; кинется, схватит с земли невзрачную, бесформенную вещь — мелочь, осколок, щепку, и, ликуя, уже провидя в ней целесообразную форму, тотчас поднимает молот, чтобы ковать. Но в ту же минуту социальный субъект накладывает руку на зародыш нового блага и не выпустит добычи, потому что он туп и властен, а личность безоружна. То же случилось со звуком. Личность открыла его и, обрадованная, хотела приспособить его для своих нужд; но социальный субъект мгновенно оценил удобство звука и предъявил свои права на владение им. И так как оба — личность и род — совмещены в человеке, то борьба за звук стала расколом и двоеволием внутри человека.

Как все другие блага, звук был не только найден личностью, но ею одной и разработан. Отдельный человек, побуждаемый радостью удовлетворения, бессознательно совершенствовал свой звук, силясь все полнее воплощать в нем беспримерный состав и окраску своего чувства. Но каждый личный звук неизбежно содержал в себе родовое зерно. Социальный субъект не трудился над звуком: он только пристально

следил за работою личности и из мириады несходных однородных звуков отбирал тот, который всего чище выражал родовое *среднее* данного восприятия, звук наименее личный, наиболее общечеловеческий, понятный наибольшему числу людей; и этот звук он временно узаконял. Дальше личное творчество продолжалось уже в пределах узаконенного звука; и снова социальный инстинкт отбирал из массы личных видоизменений форму еще более общую и узаконял ее временно. Каждый временно-узаконенный звук расцветал бесчисленными индивидуальными цветами, и непрерывно совершался социальный отбор, узаконявший наиболее бесцветную и безуханную форму, пока наконец буйное цветение личности в звуке, чрез ряд закрепленных, все более общих форм, порождало чистую и полную форму родового звука, которую социальный инстинкт и закреплял уже окончательно. Так путем медленного отбора были найдены те непреложные звуки, которые суть корни наших слов, вернее — корни словесных семейств. Корень воплощает в звуке лишь те элементы, которые составляют неизменное ядро данного восприятия у всех здоровых людей определенной группы помимо их индивидуальных различий и при всех переменах в их душевном состоянии. Корень *ста* — был дознан выражающим восприятие становления, корень *да* — восприятие давания, безотносительно к тому, что становится или дается и кто и в каком настроении воспринимает становление или давание. Поэтому отличительные признаки корня — абсолютная полнота и крайняя сгущенность; корень — точно крепчайший и чистейший экстракт данного восприятия в звуке. Однократные страстные личные переживания в несметном множестве на протяжении тысячелетий, подобно пчелам, сгущали мед в ячейках звука, и вот очищенный и сгущенный звук затвердел в корень. Отныне личность порабощена корню; корень имеет над нею двойную, страшную власть, во-первых, внутренней принудительности, потому что личность сама в себе содержит род, как свою идеальную норму, во-вторых, социальной необходимости, потому что личность может сообщать свое восприятие другим людям только посредством корня, который один, именно в силу своей родовой природы, понятен всем. Точно так же, как корень, позднее выработались флексии для воплощения в звуке немногих закономерных изменений, какие претерпевает родовое восприятие.

II

Звук, услышанный мною, слышали и другие, внезапный выстрел испугал всех и та же мысль родилась у многих. Значит, механизм духа в других людях и во мне тождествен. Между тем всякое мое восприятие — как бы бесплотное существо, созданное по моему образу и подобию. Мое настроение этой минуты единственно в мире, моя мысль, мое желание и решение — только мои, однократные и летучие воплощения моей беспримерной личности. Итак, весь мой состав двуприроден, я сразу — и экземпляр рода, и личность, и всякое мое движение, внешнее и внутреннее, определяется двумя законами — общим и личным.

Человек, без сомнения, раньше сознал свою тожественность с другими людьми, нежели свое личное своеобразие между всеми, и первые же искры этого сознания были зародышем общежития. Совместная жизнь и сотрудничество возможны для людей только в силу однородности их восприятий и реакций; поэтому выгоды общежития, конечно, рано научили людей ценить свое родовое сходство и общей волею узаконять его в каждом отдельном. Каждый искал в своем ближнем не личную его особенность, а родовое ядро, и все вместе внушали каждому, что его переживание законно и истинно лишь постольку, поскольку оно тожественно со сходными переживаниями других людей. Социальный опыт безотчетно, но не менее искусно, испол-

нял ту самую работу, которую теперь сознательно исполняет наука: определял совокупность родовых признаков в многообразии сходных явлений. Добытое таким образом знание должно было тотчас включаться в общественный фонд, как и теперь всякое открытие точных наук немедленно включается в фонд техники. С этой целью найденное родовое содержание сходных личных переживаний постепенно облекалось в прочные формы, которые и становились техническими орудиями общежития. Таких форм было создано четыре: слово, идея (концепт), обычай и учреждение, — как бы закрытые сосуды, куда отлилась, и остыла, и затвердела наружной пленкою дознанная в опыте, но еще и непрерывно очищаемая родовая сущность индивидуальных восприятий и влечений.

Самый густой, самый проверенный и взвешенный в частях отстой родового заключен в слове, — чистейшая вытяжка человечности. Обычай не чист; ежеминутно проверяемый в индивидуальных опытах, он вечно очищает в себе родовое от личных примесей. Неустанно очищается и густеет идея, еще чаще меняется закон; одно слово готово, налито в звуки и закупорено на тысячелетия.

Когда девушка в страстном порыве хочет известить любимого о своей любви, она произносит не свое, но общее слово, — пять звуков, подобранных и спаянных за тысячи лет до нее. То пращур, живущий в ней, не дает ей сказаться собственным словом: он сторожит и произносит ее устами свое процеженное, выверенное, безличное слово «люблю». Уже Риг-Веде привычен глагол lubhyati в значении страстно желать, откуда и lubhdas — жадный; арийские племена, расселяясь, унесли с общей родины, среди прочего скарба, в числе других нужнейших корней, как *ста* и *да*, и корень lubh, — и он всюду принялся на новых местах; у римлян lubido, libido удержало древний смысл страстного желания, у германцев корень жив в словах Liebe Lob, Glaube, Gelübde, erlauben, а в славянских наречиях он расцвел и размножился обильнее, чем где-либо. — Когда минуту спустя та же девушка прошепчет «милый!» — это пращур подсказал ей древнее слово, индоевропейское mele — растирать, смягчать, откуда санскритское mla, делаться мягким, греческое malakós, мягкий, латинские molo, mollis, mulien, немецкое Mehl, mahlen, Milbe, наши молоть, мельник, мелкий, моль, молитва и милый. И какое бы слово она ни произнесла, все ее слова — общие и чужие. От начала Руси существуют слова «люблю» и «милый», миллионы людей произносили их и несчетные уста будут повторять их еще тысячелетия. Какое бы беспримерное чувство ни совершалось внутри человека, ему не сказаться личным словом, потому что личных слов нет и не может быть. Во тьме времен двойным гением личного творчества и социального отбора были созданы 600 или 700 несокрушимых как сталь, и вместе неистощимо-плодовитых корней; их разноликим потомством населены все языки арийской расы, и других слов нет.

Если бы девушка умела слышать свой внутренний голос, как бы возмутилась она против тирании слов, и как бы плакала тайно! «Люблю» и «милый» — не то, не то! Я — особенная, и моя любовь — беспримерная в мире. Что мне до того, что сходное чувство переживали и другие! Моего чувства никто не переживал и не мог выразить. Дай мне полно и точно выразить мое чувство моим словом, чтобы я сама могла увидеть его в воплощении звука и чтобы любимый узнал именно мою любовь!» И услышала бы голос пращура, живущего в ней: «Как раз потому, что твое чувство в своей полноте беспримерно, другой человек его не узнает; вырази твою любовь полным и точным звуком, — любимому тобою прозвучит непонятный крик. Есть в чувстве ядро, общее всем людям; долгим опытом я вылущил его из необозримого множества сходных личных переживаний и облек в слово. Знай же: ты должна забыть о себе, когда говоришь другому; возвестить другому ты можешь только наличность в тебе ядра любви, но не больше».

Итак, готовое слово, как оно дано отдельному человеку в языке народа, принадлежит не к сфере бытия, но к сфере действия, ибо оно для личности — только орудие: орудие ее общения *с* другими. Оттого, по общему закону орудийности, слово наполнено исключительно родовым содержанием; чем оно безличнее, чем отвлеченнее, тем выше его орудийная ценность. Даром речи одарен в человеке лишь род, личность же обречена навеки оставаться немою; или иначе, бытие вовеки невыразимо, и только движение членораздельно звучит. Слово есть связующая нить рода, один из органов его существенного единства, подобно кровеносной системе в организме. В то время, как родовое ядро чувства, исходя словом наружу, отдает свою энергию миру, невыявленные личные элементы чувства остаются в личности и совершают ее внутреннее питание. Всякое словесное изъявление чувства, вследствие своей неполноты, ощущается личностью как ложь.

Природа слова предопределена законом познания. Личность способна познавать только другую личность, — но это знание по своей полноте не может, и по своей социальной ненужности не должно быть выражено. Поэтому личность нема, ничто индивидуальное не именуется. Говорит же род, и говорит о родовом, которое он одно способен познавать. Итак, в слове осуществлена полная соотносительность субъекта и объекта: род в человеке есть субъект речи, — тот, кто говорит, — и род в вещи есть объект речи, — то, о чем говорится. Эта полная внутренняя адекватность слова и сделала его совершеннейшим из технических орудий человека.

III

Личность — в отдельном замкнутом образе на миг воплощенная целость бытия, на один раз временно созданная неповторимая архитектоника его полного строя и неустанного гармонического движения. Личность целостно воспринимает личность в явлении и потому социально молчит, ибо как описать тайну мировых тайн? Но каждое представшее явление — неповторимый образ единого бытия; личный демон вещи не имеет подобия в мире. И вот, в представшем явлении блеснет пред личностью, как молния во мраке ночи, лицо личного демона *этой* вещи, не похожее ни на какое другое лицо, все освещенное и ужасное нестерпимой подвижностью кишащих огней; и личность, мгновенно ослепнув, зажмурив глаза, издает крик, исторгнутый ужасом познания. Этот крик выражает полноту восприятия.

Единичный беспримерный демон одной личности в мгновенном прорыве тьмы созерцает единичного беспримерного демона другой личности: вот что есть восприятие. Поэтому восприятие вдвойне своеобразно — своеобразием воспринимающей и другим своеобразием — воспринимаемой личности. Одна ипостась мира созерцает другую или, иначе, личность созерцает в вещи другой аспект самой себя; воспринимая, она говорит себе: я есмь в это мгновение не я, какою я знала себя до сих пор, и все же — я; значит, я многовидна и все же едина. Это познание каждый раз снова поражает личность ужасом, потом радует успокоением и наконец восторгает чувством обогащения; так малейшее восприятие обуревает дух тройным волнением, которое еще отчетливо видно в дикаре, созерцающем незнакомую вещь. *Это* восприятие *этой* личности есть однажды в мире разыгравшаяся драма, неповторимая даже в той же самой душе, как две влюбленности одного человека, и не более сходная с подобной же драмой другой души, нежели влюбленности двух человек. Крик, вырвавшийся из груди, есть вовне повесть о неповторимом событии; личность самой себе дает отчет, как сверкнуло пред нею лицо нового демона, как она ужаснулась, как постепенно начала узнавать в нем свой собственный образ, и как наконец совсем опознала в нем себя. Роду эти неповторимые подробности не нужны, он пропускает их мимо ушей.

В потрясенном рассказе он уловляет только одно формальное показание, попутно оброненное личностью, для нее вовсе не важное: показание о том, при встрече с какою вещью разразилась в ней та драма. Получив это важное сведение, род как бы открывает свою книгу логарифмов и рассчитывает: данная вещь относится к такому-то роду вещей, а каждому роду вещей соответствует в психике данного рода существ такой-то тип переживаний или динамитных взрывов самопознания. В том крике личность назвала род взрывчатого вещества, взорвавшего ее; тем самым определился тип происшедшего в ней взрыва, тип тожественный для всего рода существ, к которому принадлежит эта личность. И вот в сложнейшем содержании крика родовой инстинкт подбирает тот рассеянный по всему повествованию состав звуковых знаков, по тону, высоте, силе и тембру, который обозначает именно этот тип родовых взрывов, и обработывает его в слово; и долго еще проверяет и соответственно перестраивает слово, пока не станет слово точным и полным родовым словом aere perennius. И род бегло переговаривается внутри себя пустыми словами, тогда как личность воспринимает в слове только жест глухонемого: «смотри туда! там демон, и особенный!» — и смотрит по направлению жеста, и видит там как бы за туманной завесой демона, представшего без завесы тому, кто сделал жест. И так как в самом деле демоны вещей, то есть лики духа, все тожественны в человеческом роде и распределены по родам, видам, подвидам, то туманный облик демона вызывает в нем взрыв, однородный взрыву, о котором повествовал жест пострадавшего. Но подобно тому, как искра из паровоза, попав в стог соломы, воспламеняет его совершенно иным огнем, и один горящий стог отличен от другого беспримерным и сложнейшим составом своих горючих свойств в каждой молекуле каждой соломинки и совокупно в целом стоге, по его величине, кладке, плотности, подветренности и пр., так что каждый стог сгорает индивидуально, — точно так во внемлющем драма познания разыгрывается совершенно иначе, нежели в изрекшем слово. Так было в дни, когда рождалось слово; теперь и в видящем — говорящем, и в слушателе их душевные драмы разыгрываются едва заметно для них самих, подобно движению теней на белой стене при свете месяца. Но как бы слабо ни было горение, — слово «стул», произнесенное другим, есть только искра, зажигающая меня — беспримерный стог соломы, и я сгораю беспримерно, индивидуально.

В слове уцелел для личности только жест, тот первоначальный жест глухонемого, зерно, из которого род взрастил плод — слово. Звуковой жест в слове — как семя в плоде. Семя — сущность, а греющую и укрывающую его мякоть плода точит червь, клюют птицы, ест человек. Им только мякоть и нужна; так готовое слово нужно роду, природе же нужно семя и личности — жест в слове. Но жизнь — только в семени, мякоть же — прах и добыча тления.

IV

Итак, речь личности в слове — односложные, но богатые выразительностью междометия, — крики глухонемого; наоборот, речь рода членораздельна, сложна и бессодержательна. Ни та, ни другая не открывают запечатленной тайны; личность восклицает в испуге и тем привлекает внимание к напугавшей ее веши, род именует род этой вещи, и только. Что есть вещь, неизрекаемо, ибо она в своей индивидуальности содержит весь строй и все движение бытия.

Слово нужно человеку для того, чтобы личность могла разряжаться и познавать себя в звуковом жесте слова, а род — непрерывно восстановлять им свое распадающееся единство. В промежутках между словами род рассыпается на личности, и каждая личность страдает от внутреннего избытка и недоумения. Чуть вырвется из

личности звуковая искра — она мгновенно по невидимой нити зажигает все окрестные личности, — и род, как круг люстры, снова цел; погаснут огни, и род распался.

Но и род познает себя в слове. Весь опыт своего познания — родового познания вещей — он формулирует в слове; нужен был огромный ряд наблюдений, чтобы установить родовое тождество всех лошадей и уверенно выделить их в особенную группу существ, которую род и назвал лошадью. А каждый выделенный им род вещей — не что иное, как его собственный особенный аспект, один из бесчисленных ликов, которые являет себе целостному человеческий дух. Так род познает себя в родовых именованиях слова; а растущее самосознание рода есть его прорастание в личностях, то есть действительное созидание родового единства.

Род познает себя кружками, гнездами родов, закрепленными в словах, личность — точками своих звуковых жестов. Каждым словом она бросает на экран одну точку и постепенно вычерчивает точками, как бы пунктиром, свой облик по мере своих восприятий, так что в бесчисленных звуковых жестах изреченных слов она получает вне себя свой частичный зеркальный образ, и в нем познает себя. Оттого слово, произнесенное человеком мысленно или вслух, например слово скорби или ликования, удваивает силу его чувства.

Еще другой услугой слово двояко служит личности, уже не как жест, а как слово. Если каждый отдельный звук языка, например, а, о, п, есть атом человеческой речи, тожественный для всех народов, то корень ста, — да, — люб — есть молекула естественной группы наречий, индоевропейской, а слово — ставить, давать, любить — есть клетка русского национального языка. И подобно тому, как в природе однородные атомы, их сложение в родовые молекулы и сложение молекул в видовые клетки предопределены особи, ей же самой присуща, как ее беспримерная особенность, только индивидуальная архитектоника клеток, так личная речь есть неповторимая в народе за все время его существования архитектоника национальных слов, то есть личен в языке только стиль речи. В стиле своей речи, в характере своего бессознательного подбора и расположения слов личность дополнительно познает себя, притом познает каждый раз снова целостно, а не по частям. Оттого многоговорящие люди сравнительно легко решаются, — потому что поверхностно *знают* себя. Стиль речи есть целостный образ личности, предносимый ею и оттого видный ей самой. Но он виден и другим. Он как бы существо особого рода, целостное явление, которое люди и воспринимают целостно. Личность поэта непосредственно воспринимается читателями только в стиле его речи; все другие восприятия его поэзии, причиняемые ее содержанием, образностью, идеями, архитектурою и пр., частичны и предопределены тем основным восприятием, целостным и потому — в отличие от этих — невыразимым. Так же действует речь оратора, преимущественно своим личным стилем, характер которого либо умаляет, либо волшебно удесятеряет силу заключенных в ней доводов. И то же наблюдается в обыденной жизни; словесный стиль человека, вместе со стилем его движений и наружности, образует тот целостно-воспринимаемый облик, который в общежитии определяет его судьбу.

Печатается по изданию:

Гершензон М. Демоны глухонемые // Записки мечтателей. 1922. С. 127–135.

Евгений Замятин

О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И О ПРОЧЕМ

— Назови мне п о с л е д н е е число, верхнее, самое большое.
— Но это же нелепо! Раз число чисел бесконечно, какое же последнее?
— А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней нет, революции — бесконечны. Последняя — это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо, чтобы дети спали спокойно...
Евг. Замятин. Роман «Мы»

Спросить вплотную: что же такое р е в о л ю ц и я?

Ответят луи-каторзно[1]: революция — это мы; ответят календарно: месяц и число; ответят: по азбуке. Если же от азбуки перейти к складам, то вот:

Две мертвых, темных звезды сталкиваются с неслышным оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается со своей орбиты и, вторгшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего Эвклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неэвклидовы пространства: это революция.

Революция — всюду, во всем; она бесконечна, последней революции — нет, нет последнего числа. Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон (universum) — такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле — числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды — и книги.

* * *

Багров, огнен, смертелен закон революции; но это смерть — для зачатия новой жизни, звезды. И холоден, синь, как лед, как ледяные межпланетные бесконечности, — закон энтропии. Пламя из багрового становится розовым, ровным, теплым, не смертельным, а комфортабельным; солнце стареет в планету, удобную для шоссе, магазинов, постелей, проституток, тюрем: это — закон. И чтобы снова зажечь молодостью планету — нужно зажечь ее, нужно столкнуть ее с плавного шоссе эволюции: это — закон.

Пусть пламя остынет завтра, послезавтра (в книге бытия — дни равняются годам, векам). Но кто-то должен видеть это уже сегодня и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.

* * *

Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная м а г м а покрывается д о г м о й — твердой, окостенелой, неподвижной корой.

Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли; догматизированное — уже не сжигает, оно — греет, оно — тепло, оно — прохладно. Вместо нагорной проповеди, под палящим солнцем, над воздетыми руками и

рыданиями — дремотная молитва в благолепном аббатстве; вместо трагического Галилеева «А все-таки она вертится» — спокойные вычисления в теплом пулковском кабинете. На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки.

* * *

Взрывы — малоудобная вещь. И потому взрывателей, еретиков, справедливо истребляют огнем, топором, словом. Для всякого сегодня, для всякой эволюции, для трудной, медленной, полезной, полезнейшей, созидательной, коралловой работы — е р е т и к и вредны: они нерасчетливо, глупо вскакивают в сегодня из завтра, они — романтики. Бабефу в 1797 году справедливо отрубили голову: он заскочил в 1797 год, перепрыгнув через полтораста лет[2]. Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе: эта литература — вредна.

Но вредная литература полезнее полезной: потому что она — антиэнтропийна, она — средство для борьбы с обызвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем. Она утопична, нелепа — как Бабеф в 1797 году: она права через полтораста лет.

* * *

Ну, а двуперстники, Аввакумы? Аввакумы ведь тоже еретики?

Да, и Аввакумы — полезны. Если бы Никон знал Дарвина, он бы ежедневно служил молебен о здравии Аввакума.

Мы знаем Дарвина, знаем, что после Дарвина — мутации, вейсманизм, неоламаркизм[3]. Но это все — балкончики, мезонины: здание — Дарвин. И в этом здании — не только головастики и грибы — там и человек тоже, не только клыки и зубы, но и человеческие мысли тоже. Клыки оттачиваются только тогда, когда есть кого грызть; у домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур — один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди. Аввакумы — нужны для здоровья; Аввакумов нужно выдумать, если их нет.

* * *

Но они — вчера. Живая литература живет не по вчерашним часам, и не по сегодняшним, а по завтрашним. Это — матрос, посланный вверх, на мачту, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще не различимые с палубы. Его можно стащить с мачты и поставить к котлам, к кабестану[4], но это ничего не изменит: останется мачта — и другому с мачты будет видно то же, что первому.

Матрос на мачте — нужен в бурю. Сейчас — буря, с разных сторон — S.O.S. Еще вчера писатель мог спокойно разгуливать по палубе, щелкая кодаком (быт); но кому придет в голову разглядывать на пленочках пейзажи и жанры, когда мир накренился на 45°, разинуты зеленые пасти, борт трещит? Сейчас можно смотреть и думать только так, как перед смертью: ну, вот умрем — и что же? прожили — и как? если жить — сначала, по-новому, — то чем, для чего? Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланные, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные «зачем?» и «дальше?».

* * *

Так спрашивают дети. Но ведь дети — самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе-сложен. Те, новые, кто входит сейчас в жизнь, — голы и еще бесстрашны, как дети, и у них такие же, как у детей, как у Шопенгауэра, Достоевского, Ницше — «зачем?» и «что дальше?». Гениальные философы, дети и народ — одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы. Глупые — для цивилизованного человека, имеющего хорошо обставленную квартиру, с прекрасным клозетом, и хорошо обставленную догму.

Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей. Ошибочно разделять людей на живых и мертвых: есть люди живые-мертвые и живые-живые. Живые-мертвые тоже пишут, ходят, говорят, делают. Но они не ошибаются; не ошибаясь — делают также машины, но они делают только мертвое. Живые-живые — в ошибках, в поисках, в вопросах, в муках.

Так и то, что мы пишем: это ходит и говорит, но оно может быть живое-мертвое или живое-живое. По-настоящему живое, ни перед чем и ни на чем не останавливаясь, ищет ответов на нелепые, «детские» вопросы. Пусть ответы неверны, пусть философия ошибочна — ошибки ценнее истин: истина — машинное, ошибка — живое, истина — успокаивает, ошибка — беспокоит. И пусть даже ответы невозможны совсем — тем лучше: заниматься отвлеченными вопросами — привилегия мозгов, устроенных по принципу коровьей требухи, как известно, приспособленной к перевариванию жвачки.

* * *

Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины — все это было бы, конечно, неверно. Но, к счастью, все истины — ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины — завтра становятся ошибками; последнего числа — нет.

Эта (единственная) истина — только для крепких: для слабонервных мозгов — непременно нужна ограниченность Вселенной, последнее число, «костыли достоверности» — словами Ницше. У слабонервных не хватает сил в диалектический силлогизм включить и самих себя. Правда, это трудно. Но это — то самое, что удалось сделать Эйнштейну: ему удалось вспомнить, что он, Эйнштейн, с часами в руках наблюдающий движение, — тоже движется, ему удалось на земные движения посмотреть и з в н е.

Так именно смотрит на земные движения большая, не знающая последних чисел литература.

* * *

Критики арифметические, азбучные — тоже сейчас ищут в художественном слове чего-то иного, кроме того, что можно ощупать. Но они ищут так же, как некий гражданин в зеленом пальто, которого я встретил однажды ночью на пустом Невском, в дождь.

Гражданин в зеленом пальто, покачиваясь и обнявши столб, нагнулся к мостовой под фонарем. Я спросил гражданина: «Вы что?» — «К-кошелек разыскиваю, сейчас потерял в-вон т-там» (— рукой куда-то в сторону, в темноту). — «Так почему же вы его тут-то, около фонаря разыскиваете?» — «А п-потому тут, под фонарем, с-светло, в-все видно».

Они разыскивают — только под своим фонарем. И под фонарем приглашают разыскивать всех[5].

* * *

Формальный признак живой литературы — тот же самый, что и внутренний: отречение от истины, то есть от того, что все знают и до этой минуты я знал — сход с канонических рельс, с широкого большака.

Большак русской литературы, до лоску наезженный гигантскими ободами Толстого, Горького, Чехова — реализм, быт: следовательно, уйти от быта. Рельсы, до святости канонизованные Блоком, Сологубом, Белым, — отрекшийся от быта символизм: следовательно — уйти к быту.

Абсурд, да. Пересечение параллельных линий — тоже абсурд. Но это абсурд только в канонической, плоской геометрии Эвклида: в геометрии неэвклидовой — это аксиома. Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью. Для сегодняшней литературы плоскость быта — то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега — чтобы потом вверх — от быта к бытию, к философии, к фантастике. По большакам, по шоссе — пусть скрипят вчерашние телеги. У живых хватает сил отрубить свое вчерашнее: в последних рассказах Горького — вдруг фантастика, в «Двенадцати» Блока — вдруг уличная частушка, в «Эпопее» Белого — вдруг арбатский быт.

Посадить в телегу исправника или комиссара, телега все равно остается телегой. И все равно литература останется вчерашней, если везти даже и «революционный быт» по наезженному большаку — если везти даже на лихой с колокольцами тройке. Сегодня — автомобиль, аэроплан, мелькание, лёт, точки, секунды, пунктиры.

Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова.

В секунду — нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис — эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов — разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте канонизованное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В Освященный словарь московских просвирен — вторглось уездное, неологизмы, наука, математика, техника.

Если это сочтут за правило, то талант в том, чтобы правило сделать исключением; гораздо больше тех, кто исключение превращает в правило.

* * *

Наука и искусство — одинаковы в проектировании мира на какие-то координаты. Различие форм — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не realia, а realiora[6] — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен - объектив фотографического аппарата.

Основные признаки новой формы — быстрота движения (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символике и лексике) — не случайны: они следствие новых математических координат.

Новая форма не для всех понятна, для многих трудна? Возможно. Привычное, банальное — конечно, проще, приятней, уютней. Очень уютен Вересаевский тупик[7] — и все-таки это уютный тупик. Очень прост Эвклидов мир. И очень труден Эйнштейнов — и все-таки уже нельзя вернуться к Эвклиду.

Никакая революция, никакая ересь — не уютны и не легки. Потому что это — скачок, это — разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — рана, боль. Но ранить нужно: у большинства людей — наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) — нельзя давать спать, иначе — последний сон, смерть.

Эта же болезнь — часто у художника, писателя: сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме. И нет силы ранить себя, разлюбить любимое, из обжитых, пахнущих лавровым листом покоев — уйти в чистое поле, и там начать заново.

Правда, ранить себя — трудно, даже опасно: «Двенадцатью» — Блок смертельно ранил себя. Но живому — жить сегодня, как вчера, и вчера, как сегодня, — еще труднее.

Примечания

[1] От имени французского короля Людовика XIV (Louis Quatorze), которому легенда приписывает фразу «Государство — это я».

[2] *Бабеф Г.* (наст. имя Франсуа Ноэль; 1760–1797) — французский коммунист-утопист, деятель Великой французской революции, руководитель движения «Во имя равенства». В 1796 г. возглавил Тайную повстанческую директорию, готовившую народное восстание. После раскрытия заговора был казнен.

[3] От имени *А. Вейсмана* (1834–1914), немецкого зоолога, основателя эволюционной концепции «неодарвинизма», в которой данные цитологии об оплодотворении напрямую увязывались с дарвиновскими представлениями о естественном отборе. *«Неоламаркизм»* — совокупность разнородных концепций в эволюционном учении второй половины XIX в., общим в которых было признание наследования приобретенных признаков и отрицание формообразующей роли естественного отбора.

[4] Судовая лебедка с вертикальным барабаном, служащая для поднятия грузов, якоря и пр.

[5] Далее в рукописи шло: «И все же — они единственная порода настоящих критиков. Критики художественные — пишут повести и рассказы, где фамилии героев случайно — Блок, Пешков, Ахматова. Следовательно, они не критики: они — *мы*, беллетристы. Настоящим критиком *может* быть только тот, кто умеет писать антихудожественно, — наследственный дар критиков общественных. Только этот сорт критиков и полезен для художника: у них *можно* учиться, как не надо писать и о чем не надо писать. Согласно этике благоразумного франсовского пса Рике: «Поступок, за который тебя накормили или приласкали, — хороший поступок; поступок, за который тебя побили, — дурной поступок». Люди — часто неблагоразумны, и чем дальше они от благоразумия Рике, тем ближе к обратному этическому правилу: «поступок, за который тебя накормили или приласкали, —дурной поступок; поступок, за который тебя побили, — хороший поступок». Не будь этих критиков, как бы *мы* знали, какие из наших литературных поступков хорошие, и какие — дурные?»

[6] Не реальное, а реальнейшее (лат.)

[7] Очевидно, намек на роман В. Вересаева «В тупике» (1923).

Печатается по изданию:

Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 95–101, 308.

Арсений Авраамов[1]

В ДЕБРЯХ ЭСТЕТИКИ
(Интуиция или эрудиция?)

Если спроектировать бытие Вселенной на плоскость, удобную для человеческого рассмотрения, — пути живых миров нанесутся на нее в виде сети загадочных линий, о направлении и форме которых в настоящее время вряд ли смогут судить и «höhere Bildung» и «allerhöchste Scharfsichtigkeit», — безразлично. Некая точка означит начало Солнечной системы; где-то на пути ее движения отметятся последовательно моменты: зарождения Земли, возникновения жизни на ней, появления человека; отсюда протянется в будущее проекция истории человечества — единственная, о которой мы кое-что знаем... для небольшого отрезка ее мы можем во временных координатах составить частное уравнение, установить некоторые постоянные его свойства, попытаться утвердить их единство на всем протяжении линии — быть может, даже рискнуть распространить наши выводы и на другие линии, буде их подобие в той же проекции представится нам несомненным и достоверно-значимым.

Отрезок, данный нам фиксированною историей столь невелик, что лишь постулируя веру в непреложность законов нашего мышления, мы можем на подобные обобщения решиться, — но ведь без такой веры и все наши знания тщетны: геометр из сомневающихся был бы осужден на измерение миллиардов радиусов одного и того же круга, чтобы принять их равенство, на бесконечное продолжение ветвей параболы; чтобы установить их симметрию... скепсис столь безнадежный, к счастью, крайне редко наблюдается, — нас не пугает, не останавливает ни положительная бесконечность — будущее, ни отрицательная — прошлое, теряющаяся в туманных далях недосягаемости. С одинаковым рвением погружаемся мы в глубь отошедших веков и тьму грядущих — в искании истины; мы верим: она там, в той никогда не достигаемой точке, где встречаются обе бесконечности, замыкая великий круг бытия мира.

Ретроспективный анализ, вскрывая первоистоки земной жизни, шаг за шагом завоевывает область, в которой доныне царил безраздельно миф: очищая наше мировоззрение от полусгнивших (в лучшем случае — порядком износившихся) верований, он дает твердую опору истинному жизнепознанию, открывает новые пути истинной интуиции, все глубже проникающим в заветные тайники бытия.

В авангарде человечества победно шествует Синтез, срывая один за другим покровы с тайн грядущего, сдергивая попутно философические маски с праздных измышлений прорицателей-астрологов и воздавая дань уважения истинным пророкам — интуитам, изредка встречающимся ему в запредельностях жизни.

Так идет упорная кропотливая работа на обоих полюсах, медленно, но неизменно подвигающая человека к заветной цели...

---

[1] *Авраамов Алексей Михайлович* (1886–1944) — музыковед и композитор. Один из организаторов в Петрограде научно-художественного общества им Л. да Винчи, участник Пролеткульта, преподавал теорию музыки по собственной 48-тоновой системе; членствововал в ГАХН и ГИМН, оформлял первые звуковые фильмы, изучал фольклор народов Северного Кавказа. Организовывал легендарные «Симфонии гудков» в Баку (1922) и Москве (1923). Автор статей по теории и истории музыки. Участник сборников «Скифы» и Вольфилы. О нем см.: *Румянцев С.Ю.* Книга тишины: Звуковой образ города. СПб, 2003.

Увы, нетерпелив двуногий: слишком коротка его сага! Умереть, завещав потомкам ту же муравьиную долю, не вкусив плодов самоотверженного труда своего? Нет, это слишком. Пусть нелогично, самообманно, но з а в е р ш е н н ы м узреть упорно не смыкающийся круг — его исконная мечта. Довременно исчерпывающий синтез — вот подлинная религия человечества. Взобраться на высочайшую из завоеванных вершин и, охватив единым взглядом убегающие в беспредельность дали, властным порывом вдохновения прорвать запретные покровы — задача, достойная величайшего гения, цель — воистину высокого искусства.

Пусть возразят мне вооруженные знанием первоистоков, что историческая религия, историческое искусство возникли на иной почве, что цели само- и миропознания не были решающим импульсом творчества: на то есть веское возражение. Если бы даже и так, — какое мне, современному человеку, дело до всего этого? Если воздухоплавание служит в нашу эру целям взаимоистребления, ужели не в праве мой потомок дать ему иное, более осмысленное и гуманное употребление? Если исторически законнорожденные религия и искусство влачат в наши дни существование, ужели так тому и быть до скончания века?

Исторический ретроспективизм на другом полюсе познания: его роль — в первоистоках, на аванпостах же человечества он не годится в руководители и указчики. К тому же: все религии оставили нам свои попытки миросинтеза, а гениальное, пережившее века искусство неизменно взрастало на религиозной почве — факты общеизвестные.

В поступательном движении человечества — от исходной точки к бесконечной, неизменно действует сила самоопределения: своим постоянным присутствием она обусловливает и форму, и направление линии, и определяет скорость поступательного движения, всюду внося свой плюс или минус в прямолинейность и равномерность стихийной инерции, присущей мировому процессу в его целом.

Мы не знаем эпохи, которая не имела бы своей науки, своих религии и искусства — феноменов, которые суть реальные проявления этой неизменной силы; пусть они были некогда примитивны, недифференцированны — но они были во все времена и идеальною своею сущностью служили самоопределению человека, выяснению его роли в мировом процессе. Они неразделимы: в раздельном бытии становятся враждебными, утратив свою единую природу, свою единую цель... так отталкиваются одноименно наэлектризованные частицы материи, утратившие молекулярную связь с целью.

Художественная и религиозная косность человечества, вражда религии и искусства с наукою — несомненные симптомы разложения единой силы, отсталости и реакционности двух первых ее элементов. Религиозный кризис современности очевиден, художественный назревает. Все попытки предотвратить тот и другой — только жалки, и жалки потому, что базируются на невежестве, а не на истинной интуиции. Долго ли устоишь в наши дни на таком базисе? Не думаю: слишком глубоко проникает жизнь критицизм мышления, слишком требователен стал человек в многовековых поисках смысла своего существования. Чтобы идти впереди (интуиции только сие и подобает), нужно быть во всеоружии, не то и сам будешь плестись кое-как, да и другим, словно кандалами, свяжешь ноги...

Сумма человеческого знания в любой исторический момент — конечна. Запросы человеческого самоопределения — всегда безграничны. Бесконечность мерами конечными — не исчерпать.

Следовательно: всегда существует граница за которою гениальной, верующей в истину своих прозрений интуиции открыт безграничный простор, область, вполне

недоступная критике. Но это «за» и является решающим: интуиция должна начинаться лишь там, где эрудиции данной эпохой положен временной предел, отнюдь не ранее, — в ином случае это не интуиция, а попросту невежество, и все здание, возведенное на таковом фундаменте, развалится от самого легкого прикосновения критической эрудиции.

И искусство, и религия наших дней невежественны для своего времени. В силу своей кастовой косности они не хотят, да и не могут, выбраться из создавшегося тупика: здесь и разгадка утраты их былой власти над душою человека. Религия откровенно уходит в некультурные низы, искусство не менее откровенно переселяется из храма в будуар, кафешантаны, на улицу... так будет, доколе деятели их не сбросят с себя лакейской ливреи, усвоенной за века вражды с культурными аванпостами человечества, и не пойдут рука об руку с недавними врагами.

Через эрудицию — к интуиции, — такова единственно возможная формула всякого истинного — художественного или религиозного мифотворчества.

* * *

В дальнейшем мы не будем касаться религии, — она далеко выходит за пределы любой эстетики. Воплощение религиозного мифотворчества — лишь одна грань искусства, с моей точки зрения — совершеннейшая, другому может казаться иначе: ниже я и попытаюсь доказать, что так называемое содержание искусства — вне всякой связи с его формой, тоже «так называемою», ибо, по существу, в искусстве только форма и есть. И понятие интуиции в этой области придется весьма и весьма обузить.

Мир вне бытия разума есть хаос, — хаос форм, как сил, разрушающих и созидающих формы, хаос безграничный и безнадежный. Победа над ним возможна лишь в бытии разума. Макрокосмический Разум, Божество, как бы от века познавшее Лапласовскую формулу мира и потому наделенное всеведением и всемогуществом, — идея, несомненно, религиозно-антропоморфическая, ибо в микрокосме разум человека решает ту же проблему дифференциации и познания хаоса в доступных ему микрокосмических пределах.

Разложение формального хаоса человеческим разумом и есть первоисточник искусства.

Вечно-живые плотью, но мертвые духом стихии творить не могут: оглушительный рев и грохот водоворота, падающий количественно до журчания и шелеста в лесном ручейке, но в существе своем неизменно-хаотичный — такова их известная quasi-симфония. Лишь человеку, осознавшему свое индивидуальное бытие, вставшему над стихией, дано управлять ею: огонь, воздух, вода — все в его руках поет гимн освобождения от власти хаоса... так рождается музыка, не так же ли все искусства?

Понятие красоты, неразрывно связанное с понятием самого искусства, не вмещает ли идею формальной закономерности? Проникновение в тайны закономерностей — не величайшее ли из наслаждений, доступных духу человека? Я утверждаю, что эстетическое созерцание и связанное с ним наслаждение того же порядка и качественно не разнится от наслаждения математика, созерцающего и стройную цепь формул, установляющих бытие некоего закона. Между таковым математиком и художником, созерцающим произведение архитектуры не большая дистанция, чем между последним и музыкантом, внимающим Баховской фуге. Каждый из них лишь внимает своему языку, издавна знакомому и потому более понятному: заставить их обменяться объектами восхищения — значило бы лишить их существенной доли на-

слаждения, и, думается, — музыкант, вниманию коего была бы предложена мировая формула Лапласа, был бы не более огорчен, чем архитектор — фугой Баха.

Скажу просто: линия, звук, краски, объемные формы, все материалы, из которых искусство строит свои великолепные здания — суть лишь различные алфавиты, не более; когда хаос разложен достаточно глубоко, когда найдены законы, ими управляющие, они могут стать для человека-художника языком, на котором он сумеет передавать более тонкие движения духа, недоступные варварскому языку условных звукосочетаний, раз навсегда связанных с определенными «понятиями»: таковой годен для целей общежитейских, для «прозы жизни». Все, что возвышается над этим уровнем, ищет другого языка, другой формы выражения, себя достойной: один мыслитель находит ее в алгебраических знаках, другой в звуках, третий в линии и краске etc... и настаиваю — «мыслитель», ибо не мыслителю одинаково нечего делать и с первыми, и со вторыми, и с третьими: ведь известно, что идиот, скажем, может лишь мычать... и обычный «прозаический» язык ему вполне бесполезен.

Вывод, подтверждающий мое первое положение, уже напрашивается сам собою: если то или иное искусство есть лишь своеобразный язык, доступный специфически одаренным физиологически лицам — не отпадет ли роковая дилемма формы и содержания. На любом языке можно говорить все, что вздумается, — лишь бы владеть им в совершенстве. О единоцелесообразности в области искусства не может быть и речи, как не может быть речи о ней всюду, где налицо средство и цель — не «сочиненность», но «подчиненность».

Всякий художник, каково бы ни было его эстетическое credo, должен быть прежде всего законченным maestro, — необходимость, но недостаточность такового условия для «гениальности» творчества — как нельзя более ярко подтверждает мою основную мысль: искусство может служить чему угодно, может, наконец, — если это ему угодно — ничему не служить, от этого оно не перестанет быть искусством как таковым.

Такая постановка вопроса развязывает всем руки: утверждая примат религиозно-мифотворческого искусства над всяким иным, даже отрицая (не бытие, а —) смысл этого иного, я чувствую неоспоримое право на это — право свободного избрания цели, предоставляя всякому художнику избрать себе какую угодно иную цель. Спорам здесь нет и не может быть места.

Искусство — чистая форма, свободный язык духа художника. Как ребенок без труда, исподволь усваивает язык своих предков, так и художник — часто тоже с детства — находит свой р о д н о й язык и постепенно, шаг за шагом, овладевает средствами его специальной выразительности.

Заманчивая аналогия, оставаясь на почве которой можно сделать бесчисленное множество более или менее серьезных промахов... Остановимся вовремя.

Наш житейский язык обладает одною особенностью, о возможности присутствия коей в других я з ы к а х искусства можно помыслить лишь с чувством подлинного ужаса: некогда, в начале Средних веков, западная церковь допускала полу-сценическое, полу-ритуальное д е й с т в о в храме на темы из жизни библейских пророков, Христа, апостолов etc. Эта первобытная м и с т е р и я, не владея еще разработанными средствами музыкального выражения, пользовалась д л я х а р а к т е р и с т и к и д е й с т в у ю щ и х л и ц таким своеобразным приемом: Иисус, скажем, произносил свои речитативы на звуке ля, Иуда Искариотский на до, большою секстою ниже, Иоанн — на верхнем теноровом ми etc, etc... таким образом, закрывши глаза и даже ни слова не понимая по-латыни, можно было бы по камертону определить — кто из персонажей произносит свою очередную реплику...

Развивая последовательно сию плодотворную идею, столь рабски последовавшую примеру условного житейского языка, можно было бы дойти до Геркулесовых Столпов художественного варварства... К счастию, такой символизм широко не привился, если не признать нечто от него в ортодоксальном вагнерианстве, с его развитою системою лейтмотивов и пр.

Ввиду указанной особенности общежитейского языка, искусства, имеющие с ним дело, всеми возможными и невозможными способами стремятся разрушить его окостенелую, мертвую форму: тяга к ритму и прочим нарушениям синтаксической правильности речи; искание путей словотворчества, злоупотребление внутренними рифмами, аллитерациями etc, наконец полное разрушение языка «футуристами» — все это обильные жертвы искупления, ибо со свойствами своего материала художник слова обязан считаться.

Но творец, имеющий дело с свободным звуком, несимволизован-ными — линией, формой, краской... внутри себя должен найти он законы их выразительности. Разрушать ему нечего — но как созидать? Не будут ли безнадежно субъективны найденные им законы и нормы? Поймут ли его язык слушатели, зрители? Как обойтись без грубо-аллегорических ярлыков и этикеток?

* * *

Есть два пути: подвергнуть материалы строго-научному анализу, найти наиболее объективные, общезначимые свойства его, вскрыть в нем закономерности, подчиненные общечеловеческой логике мышления, применить их в творческой деятельности и тогда смело (постулируя лишь единство породы с остальным человечеством) можно идти вперед, будучи уверенным, что тебя поймут.

Таковой путь вполне возможен в наши дни, когда наука оставила далеко за собою наивные откровения жрецов искусства. Не то было прежде.

Архаическое искусство, не имея в руках научного компаса, принуждено было быть антропо- и зооморфическим, чтобы рассчитывать на признание и понимание: музыка, в области коей первые объективные законы были найдены в незапамятные времена, почитались древними философскими школами за науку — так далеки были люди от мысли внести эрудицию в сферу искусства!

Но вот что меня останавливает и поражает: ведь изобразительные искусства, как то свидетельствуют и сами названия их до сей поры пребывают в стадии первобытных морфизмов. Философия искусства сегодняшнего дня (если не считать за таковой зарю нарождающегося футуризма) — в лице, например, Бродера Христиансена — утверждает, что высшее достижение живописи — портрет; стилизованные головы животных до сегодня украшают архитектурные фронтоны, венчики цветов доныне «венчают» собою массивные колонны... даже наиболее современная из всех графика, и та не сделала ни одного решительного шага от... «до» Иуды Искариотского.

В чем дело?

А вот в чем: что может быть легче, — придать некоей линии выразительность, заставив ее изображать простертые к небу с мольбою человеческие руки? Что может быть проще, — вылепить из глины чувственно-прекрасную женскую фигуру и... выдать выразительность ее позы за подлинный язык формы? Или заставить нас любоваться гармонией красок... пейзажа, — нас, городских жителей, всю жизнь лишенных элементарного клочка ясного голубого неба? А как легко сделать «выразительною» самую ничтожную мелодийку, подписав под нею: «Ах, истомилась, устала...» etc., etc., etc!..

В положительной форме мой ответ будет таков: дело в том, что Selbstvergötterung художников давно уже достигло границ патологической мании величия; свой дар интуиции они считают единственным средством миропознания, к науке относятся с естественным, при такой точке зрения, высокомерием, а не менее их невежественная толпа всегда готова увенчать лаврами и званием гения-пророка любого из них, коль скоро ему удастся «открыть новые пути» в его искусстве, хотя бы этот его американоид давным-давно был известен ученому миру... Сопротивление, якобы оказываемое новшествам критикою и публикою, по совести говоря, — чистейшая бутафория: «абы реклама!» — шум поднят, «признание» ждать себя не заставит.

Меня поразила бы колоссальная «интуиция» ребенка, который выдумал бы (или п р о з р е л, выражаясь излюбленно-эстетически) столь законченную форму, как эллипс: интуитивный путь в данном случае был бы поистине изумительным; но если я покажу ему, как легко здесь обойтись без самомалейшей интуиции — просто вбить в землю два колышка, привязать к ним веревочку подлиннее, натянуть ее заостренною палочкой и спокойно чертить — мы оба перестанем тогда изумляться... хотя полученный таким образом эллипс будет куда совершеннее первого — «интуитивного»...

Утверждают о Скрябине, что он и н т у и ц и е й дошел до созвучий из обертонов (до 13-го включительно) и на сем основании почитают его музыку пребывающей «в астральном плане», в «ультрахроматической сфере». Да простит мне читатель кажущуюся дерзость: кем должен был бы себя почитать я, знающий (без намека на интуицию), как сочетать в великолепные созвучия сколь угодно высокие обертоны, хотя бы порядка трехзначных чисел. Взяв любые два простых числа, вычтя одно из другого, разность из меньшего, новую разность из первой разности etc., пока не дойду до единицы, облекши в звуки (по отношениям к колебаниям тонов) полученный таким образом ряд, я получу консонирующий аккорд великолепной звучности, долженствующий быть названным пес plus-ультрахроматическим и по справедливости — пребывать по крайней мере в «ментальном плане».

Колоссальная «революция», якобы произведенная в музыке Скрябиным — на самом деле лишь робкая попытка (и та под вопросом) о в е щ е с т в и т ь тысячелетия существующий з а к о н п р о с т ы х о т н о ш е н и й, известный уже Пифагору, а может быть, и египетским жрецам глубочайшей древности.

Апологеты Скрябина уверяют, что у м о з р и т е л ь н ы м путем тут ничего не поделаешь: лишь творческий, интуитивный взор, проникнув в недра ультрахроматизма, может овладеть его средствами, — я же не без оснований, и веских, имею смелость думать, что всякий музыкант, для которого звуки вообще могут стать языком его духа, быстро сумеет ориентироваться в каких угодно звуковых сферах, лишь бы у него в руках был надежный компас, а таковым может быть лишь э р у д и ц и я, подлинное знание свойств того материала, с которым имеешь дело.

И напрасно издеваются иные эстетики над «примитивностью» музыкально-теоретических вычислений, которые будто бы дальше «арифметики» не идут: одно дело — арифметика, другое — а р и т м о л о г и я, да будет сие известно издевающимся. Н а т у р а л ь н ы й р я д ч и с е л, играющий столь большую роль в построении музыкальных звукорядов, конечно, есть базис всяческих арифметических действий, в том числе и элементарных, но свойства этого ряда, закон появления в нем, например, п р о с т ы х ч и с е л, даже самый состав ряда — не подлежат ведению элементарной арифметики.

Число или нет — нуль? единица? Странный будто бы вопрос, а между тем с IX по XVII столетие существовали школы, даже за единицей признававшие лишь п о т е н ц и а л ь н ы е свойства числа...

2 — число четное, но и простое: единственное простое из четных, для которых оно играет роль единицы. Не правда ли, хочется сказать, что оно не простое? Во всяком случае какое-то особенное глубоко-гармоничное? И не в связи ли это с нашими представлениями о симметрии?

И не потому ли октава (столь абсолютное созвучие, что может быть удвоена в гармонии сколько угодно раз, не нарушая единства созвучания) так идеальна, что представлена акустически числом 2, что мы идем в данном случае по оси симметрии?

И не правда ли, «арифметика» в таких построениях ни при чем?

А вот где подлинная, да еще предурного тона «арифметика», квинтсекстаккорд, дуодецима, и прочий классификаторский арсенал современных музыкальных теоретиков; все эти отсчеты интервалов от баса, не считаясь с подлинною величиной интервала, ведущие к фатальной путанице в эстетической оценке средств музыкального выражения. Нужно обладать завидною верой в непогрешимость такой арифметики, чтобы запрещать параллелизмы двух квинт, из коих одна — $\frac{2}{3}$, а другая — $\frac{45}{64}$; или не различать столь характерно отличных друг от друга септим, как — $\frac{9}{16}$, $\frac{5}{9}$, $\frac{4}{7}$; чтобы квалифицировать, как консонирующий — секстаккорд мажорного трезвучия, чтобы не делать различия в правилах обращения с мажорным и минорным трезвучиями и т. д., и т. д...

Если иной читатель, по незнакомству с музыкой, не поймет меня — могу его утешить: с таким же недоумением эту страницу будет читать девять десятых современной музыкальной профессуры...

Когда автор, в бытность свою в одной из высших музыкальных школ России, пытался вбить эти элементарные истины в голову своему профессору, тот только разводил руками и с искренним недоумением восклицал: «В первый раз слышу! Да откуда вы это взяли?» «Уж не начитались ли вы «акустики» какой-нибудь?» — догадался наконец профессор, и эта «какая-нибудь акустика» звучала так иронически в устах генерала от музыки, что мне его было искренне жаль... Вы думаете такой профессор — исключение? Да ничего подобного: из-за своей акустической настойчивости мне пришлось однажды предстать перед профессурою in corpore в директорском кабинете... и что же? Переводчиком между мною и остальными оказался лишь историк музыки, но и его мне никак не удавалось убедить, например, в том, что трезвучие второй ступени мажора фактически не существует в пределах этого лада и появление его должно знаменовать либо модуляцию, либо введение в гармонию неладового (так называемого натурального) нонаккорда (6 : 7 : 9); в первом случае один звук, во втором — два в ступени лада не укладываются: «Ничего не понимаю!» — удивлялся уже историк: «нонаккорд — доминантовой группы, вторая ступень — субдоминантовой... чепуха какая-то!» — На том наши споры и окончились. Все это, скажете вы, — гнилой академизм, но чем лучше наипередовые модернисты, строящие аккорды по квартам и не задумываясь употребляющие увеличенную кварту (32 : 45) рядом с чистыми (3 : 4), как нечто однозначащее?

Как-то на страницах «The Musical Times» я наткнулся на две статьи едва ли не подряд, весьма обстоятельно трактовавшие тему об отсталости музыкальной теории от практики современного искусства: подобные статьи теперь не редкость на страницах специальных журналов. Точка зрения их авторов, очевидно, такова: интуиция (формальная) значительно опередила эрудицию в сфере данного искусства... Стран-

но: лица, стоящие на такой точке зрения, по-своему глубоко правы, ибо современная «теория» искусств действительно идет позади их практики, — но именно здесь-то и вскрывается вся бездна эстетического невежества: если вдуматься в то потрясающее обстоятельство, что, сетуя на отсталость своих теорий и чая от их прогресса каких-то откровений, не замечают того, что сами «практически» плетутся где-то в хвосте культуры, — становится просто-таки страшно. То, что музыкальные теоретики считают сейчас последним словом эрудиции, восходит ни более, ни менее как к эпохе... Александра Македонского! Современник великого завоевателя, философ Аристоксен из Тарента, в борьбе своей с канониками-пифагорейцами, опирался на те же истины, которые столь охотно в неизменном виде принимаются современными теоретиками. Для своего времени Аристоксен был велик — несомненно... но если бы возможно было устроить диспут: Аристоксен против Гельмгольца? боюсь — сильно ушибся бы древний философ о такого противника; а вспомнить, что дали полвека после Гельмгольца, учесть тот форсированный темп, коим идет современная наука — анахронизм форм искусства представится в о п и ю щ и м!

Научный анализ в наше время так глубоко внедрился в тайны формальных закономерностей, что игнорировать его и ощупью пробираться в этой области, опираясь на одну «интуицию» — нечто самоубийственное до крайности, до последних пределов...

* * *

Живописью, ваянием и зодчеством исчерпывается наличность зрительно-художественных наслаждений современного человека. «Орнаментика» (каков термин?) до сих пор не получила самостоятельного значения и проституирует у каждого из «признанных» по очереди... А между тем и з н е е именно, при должной эрудиции художников, могло бы вырасти новое искусство, адекватное чистой музыке — искусство линий, форм и красок как таковых: сверкающий красочный поток, заключенный в причудливо извивающееся русло фантастически сплетающихся линий, — разве не была бы это подлинная м у з ы к а для глаза? Правда — музыка с т а т и ч е с к а я, — но ведь и все зрительные искусства роковым образом искусства статические, застывшие, и все попытки р а с п л а в и т ь их должны неизменно кончаться неудачей, ибо человеческий глаз о г р а н и ч е н в э с т е т и ч е с к о м в о с п р и я т и и д в и ж е н и я. Рассматривая калейдоскоп, мы наслаждаемся сменой ряда н е п о д в и ж н ы х узоров. Стоить лишь привести рукоять в непрерывное вращение, чтобы не увидеть ничего кроме утомительного мелькания, — поэтому все затеи с балетом и чистой пластикой в итоге ничего не привнесут в сокровищницу искусства, тем более что живой человек — плохой материал для художественного «творчества», будучи раз навсегда в ы л е п л е н от природы...

Но вот вопрос: что же останется от «изобразительных» искусств, если художники перестанут и з о б р а ж а т ь, а станут т в о р и т ь? Не лишатся ли они вдруг самых глубоких средств выразительности? Я возражу: разве даже «азы» формальных закономерностей в их отвлеченно-геометрическом виде совсем лишены выразительности? Не глубочайшие ли символы — спираль, прямая, шар, пирамида? Кто склонен у этого предела до конца отрицать эстетический элемент, тому я напомню р а д у г у, многажды воспетую поэтами и — увы! — до сих пор недосягаемую для живописцев... а ведь радуга — лишь элементарнейшее проявление спектральной гармонии, не более...

А симметрия вообще, — в частности, в антропоморфическом искусстве, — п р а в и л ь н о с т ь черт лица, линий тела?

И разве асимметричность — лозунг нового искусства — не есть лишь углубление симметрии?

И классическая музыкальная форма не на симметрии ли частей во времени была построена? И всякие уклонения от нее не назывались ли расширениями и уменьшениями... чего? — правильных симметрических построений?..

Кстати: в подобных уклонениях хотят видеть основной критерий художественной оценки... На нашем языке это значило бы признать до конца разложенный хаос — объектом науки, а не искусства... в конце концов, дело здесь лишь в зыбкости иных терминов. Можно было бы предложить и такую терминологию: под искусством понимать лишь то, что обычно называют содержанием искусства, художником называть человека имеющего (и умеющего) сказать нечто на языке звуков, линий etc.; самое же форму, язык художника, этимологию и синтаксис этого языка назвать — ну, хотя бы эстетическою морфологией. Что это действительно наука, ярким доказательством служат многие и многие посвященные в глубочайшие тайны закономерностей формы, и не имеющие ничего сказать на ее языке; эта категория лиц имеет столь определенную физиономию, что никаких сомнений в своей непринадлежности к искусству вызывать не может.

Итак: то, что обычно принимают за интуицию в области формы, — есть уже фактическое творчество из ее элементов; поскольку оно базируется на глубокой эрудиции в той же области — это ценно, но если творец, руководясь лишь азами, эмпирическим путем идет к завоеванию, кто может поручиться, что весь пройденный им путь не всуе пройден? И какую ценность может иметь эмпирическое, случайное «открытие» в данной области?

* * *

Если бы нужно было начертать план будущей истинной «Академии Художеств», я представил бы его в таком приблизительно виде:

I. Полное физико-математическое образование для всех будущих «свободных художников» с детальным прохождением курса по данному отделу: акустики — для музыкантов, оптики — для живописцев etc.

II. Полный курс научной философии, доведенный до последней буквы современного знания, с детальным изучением иных отделов психофизиологии и социологии, имеющих прямое отношение к той или другой художественной специальности.

III. История религиозного и художественного мифотворчества в связи с общей историей культуры.

IV. Художественная специальность и техника данного искусства.

Лишь человек, прошедший такую школу, при достаточной талантливости, сознавал бы право публично выступать со своими откровениями; квалифицировать самое эту талантливость школе не было бы никакой надобности: ее квалифицировала бы сама жизнь, та аудитория перед которою выступал бы художник. В случае художественного краха его творчества он мог бы при своей колоссальной эрудиции стать полезным работником в области систематизации и подведения итогов накануне истекшим десятилетиям научной, художественной и религиозной жизни общества, либо — по прохождении дополнительного технического курса — заняться усовершенствованием средств и орудий того или другого искусства...

Утопия? Ну, конечно: лучшие годы, молодость, когда творческие силы максимальны, уйдут на «сухое» образование и т. д., и т. д...

А что, если зрелый художник современности, оглянувшись на эти «лучшие годы», отречется от тех прозрений, которые принадлежали этому периоду? Это — не трагедия? И так не бывает?

Многие, попавшие уже в историю, катастрофические переломы в творчестве художника, которые обычно ставят под знак вопроса его искренность, ибо (наиболее типично) бывают резкими срывами в модернизм, — объясняются на самом деле очень просто: творец сделал какое-то новое завоевание в области эрудиции, усложнил или упростил схему своего творчества за счет этого приобретения — и все тут: в дальнейшем он будет столь же искренен (или неискренен) как и раньше... но ложный стыд заставляет его маскировать истинный смысл этого приобретения, и выдать его чуть ли не за «откровение свыше». О именах — умолчим: de mortuus nihil, nisi bene, а живые пусть наедине с собственною совестью решают этот щекотливый вопрос, — ведь все равно на публичную исповедь их не вызовешь...

Что такие катастрофы нежелательны — об этом никто не станет спорить, а что они неизбежны, это можно доказать: путь полной осведомленности — не в пример интуитивному — подчинен законам эволюции и на жизнь человеческую с избытком хватит его устойчивости и прямолинейности; что же касается момента вечности — не пожелаем ничему быть вечным: скучная это история и печальная; художник должен творить для современников — избранных или не избранных, — это дело его социально-моральных воззрений и отчасти... размеров и глубины его таланта, — но если уклоняться сознательно от суда современности, лучше тогда совсем не творить.

«Футуризм» — гибельный термин: некогда всякий футуризм станет классицизмом — неизбежно, но лучше быть искренним и сознательным модернистом, ибо кто может поручиться за то, что будущие поколения не усвоят более совершенного языка, и футурист, никогда не побывав в модернистах, сразу угодит в категорию исторического атавизма...

И.С. Бах — один из величайших воистину футуристов своего века, являет собою пример печальной участи всякого футуризма вообще: несмотря на недосягаемые (даже для нас) размеры его гения, творчество его в наше время можно принять лишь с значительными формальными оговорками... Отсюда весь тот яростный вандализм (и бесцеремонный притом же), жертвою которого становится на наших глазах великий художник. Оправдать вандалов — невозможно, но понять их нетрудно: сколь бы ни мнил себя художник стоящим выше современности, он все же плоть от плоти ее, и будущие поколения если и оценят его гений, то во всяком случае перерастут его и эмоциально, и технически: пресный привкус «исторического» будет вечным для них искушением подправить выветрившиеся вкусовые ощущения острым перцем модернизма.

Но и современный художник — я понимаю под таковым убежденного модерниста — должен удовлетворять многочисленным и высоким требованиям, чтобы блестяще выполнить свою миссию перед современниками: прежде всего он должен быть недосягаем для критического анализа современной ему эрудиции, а для этого он должен раз навсегда перенести понятие интуиции из области средств своего искусства в область его целей, ибо лишь там его прозрения ценны для человечества...

Печатается по изданию:

Скифы: Сборник 1-й. Пг.: Книгоиздательство «Скифы», 1917. С. 140–154.

Константин Эрберг

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Смело можно сказать, что утопии и утописты
всегда управляли человечеством,
а так называемые практические люди
всегда были их бессознательными орудиями.
Вл. Соловьев

IV
Польза

§ 11. Совокупность созданий человеческого духа именуется культурою. В свои границы включает она создания как материального характера, так и духовного, как утилитарного, так и неутилитарного. На две группы должны быть они подразделены: одна — под знаком науки, другая — под знаком искусства,— в смысле большей или меньшей степени приближения к центрам этих групп — чистой науке и чистому искусству. (Под наукою подразумевается здесь область не только утилитарных наук, но и умозрительной философии).

§ 12. Типичный для схоластики вопрос о цели наук занимал человека не в одни только Средние века, но и в более ранние и в более поздние периоды философской эволюции человечества. И на всем ее протяжении вопрос этот разрешался приблизительно в одном и том же *утилитарном* направлении, с незначительными отклонениями от двух основных утилитарных путей, проложенных в этом направлении человечеством в лице Аристотеля и Бэкона. Да и мы, новые люди, также смотрим на широкую область науки только с утилитарной точки зрения: заблуждение, от которого надо освободиться во имя достоинства науки и во имя нашего собственного достоинства.

Ради восстановления этого достоинства науки воевал в свое время Петрус Рамус с защитниками аристотелевского схоластического взгляда на цель наук вообще. Достоинство понималось им, однако, не в том смысле, в каком понимается оно здесь мною. Создать такую науку, которая бы способствовала удобствам жизни человеческой и обогащала бы ее новыми изобретениями ради умножения человеческих наслаждений и облегчения человеческих страданий, — вот о чем мечтал единомышленник Рамуса — Бэкон, утверждавший, что наиболее тяжкое заблуждение его современников заключается в непонимании конечной цели наук. Как же смотрел на конечную цель наук добэконовский ученый мир, воспитанный на аристотелевской философии? Применять отвлеченные научные начала к практике — значит унижать благородную умственную деятельность до степени низкого ремесла. Дело науки — обучать ум, а не служить низким потребностям тела. Цель наук — «образование души». Против этого-то схоластического утверждения и восставал Бэкон во имя достоинства науки, сводя все ее достоинство к пользе от новых изобретений. Итак, с одной стороны, заботы о пользе для «души и ума», с другой — заботы о пользе в смысле улучшения жизни при помощи полезных открытий.

§ 13. Рядом с этими воззрениями на цель науки стоят столь же утилитарные воззрения на цель искусства. Как и в области науки, утилитарность проявляет себя здесь и с материальной, и с духовной стороны. Если от науки толпа требует хлеба, то от искусства ждет она зрелищ, удовлетворения низменных инстинктов дикаря или же, чтобы как-нибудь оправдать это малопонятное для нее искусство, приписывает ему цели жизненной пользы. И не только темная в делах искусства толпа, но и мудр-

ствующая эстетика не может иногда освободиться от утилитарных взглядов на цель искусства. Жизненные потребности человека многообразны. И к ним приурочивает эстетика искусство, заставляя его быть орудием жизненного довольства человека, орудием развития общественности, стимулом нравственного совершенства, средством развлечения и, в лучшем случае, «высшего познания». Всюду здесь как на науку, так и на искусство человек смотрит с точки зрения той жизненной пользы, которую он извлекает из этого рода своей деятельности.

§ 14. Но существует в теории искусства и науки диаметрально противоположная точка зрения, являющаяся, очевидно, протестом против крайнего увлечения утилитаризмом в этих областях. Утилитаризм хочет пользы, только пользы. «Все, что угодно, лишь бы не польза!» — наивно восклицает *антиутилитаризм* и впадает в другую крайность. Цель искусства не в утилитарности, — говорит он, — не в какой бы то ни было пользе. Искусство бесполезно. Оно само себе цель. Искусство бесцельно. Искусство — для искусства. Такой же взгляд применяется и к области науки, но, конечно, далеко не в столь широком масштабе: уж очень подкупает здесь человека видимая и осязательная польза, заслоняющая собою чистую науку.

§ 15. Но что такое польза? Полезна ли гибель для того, кто идет на самоотверженную смерть? Полезны ли стигматы для святой Терезы? — Нет, не полезны, но желанны. Очевидно, что понятие пользы здесь не применимо: очевидно, ведомы человеческому духу цели более ценные, чем польза. Под пользою же следует понимать только *жизненную* пользу, то есть совокупность жизненно-пригодных благ, как материальных, так и духовных. Пусть припомнит человек, с какими мучительными искусами и трудами сопряжены высочайшие зиждительные подъемы духа его,— тогда увидит он, что жизненная польза не была его бессознательной целью в этих актах. Но и не бесцельны были они: зиждительное устремление направлено было далеко за пределы той жизненной сферы, в которой человек действовал. Таким образом, является возможность установить еще одну точку зрения на цель науки и искусства. В противовес утилитарности и антиутилитарности я называю ее *внеутилитарной* точкой зрения.

Исключает ли она две первые точки зрения?

§ 16. Чтобы решить это и чтобы выяснить степень пригодности этих принципов для разъяснения вопроса о цели науки и искусства, я рассматриваю эти области каждую в отдельности, пользуясь подразделением зиждительной деятельности на *творчество и на созидание.* Под первым разумеется здесь такая деятельность человеческого духа, которая дает в результате научное открытие и произведение искусства, под вторым же — такая деятельность, которая направлена к жизненному использованию данных искусства и науки.

V
Творения и дела

§ 17. Применение к жизни результатов научных открытий и произведений искусства есть дело утилитарной культуры. Как на то указывает самый термин, утилитарный взгляд на *созидательную* деятельность в сфере науки является вполне целесообразным. А так как в плоскости жизни целесообразное и истинное при наложении друг на друга совпадают, то утилитарный взгляд этот является и жизненно-истинным. На утилитарную культуру никакого иного взгляда, кроме утилитарного, и быть не может. Действительно, что можно возразить против часового механизма, как жизненно-полезного применения великого Ньютонова открытия земного тяготения? И не только со стороны материальной, но и с точки зрения духовной пользы утили-

тарный взгляд на созидательную деятельность человека имеет под собою прочный жизненный фундамент. Не надо забывать, что в основе созидательной деятельности человека лежит все взвешивающий разум. Дух человеческий, водимый в сфере созидания по путям разума, учится не инстинктивно, а разумно относиться к миру и «здраво» понимать свое в нем место. Все данные для восприятия жизненной пользы здесь налицо.

§ 18. Приемлема ли такая чисто утилитарная точка зрения по отношению и к *творческой* деятельности человека в области науки? Конечно, нет. Питание городской канализационной сети бывает по большей части обусловлено применением к жизни закона равновесия жидкостей. Но из того, что водопровод сооружается для пользы горожан, ничуть не следует, что и Мариотт для той же самой пользы делал свое научное открытие. Надо отличать творения от дел. Надо творцов в области науки отличать от водопроводных дел мастеров, к деятельности которых только и приложима утилитарная точка зрения. Ни материальной, ни духовной пользы не преследует творец научной гипотезы. Не в «обучении ума» и не в «образовании души» цель его творческой деятельности, ибо ведь и то и другое сводится, в конце концов, к жизненной полезности. Между тем, по свидетельству иных из творцов этих гипотез, в их деятельности практическое, следовательно, жизненно полезное, применение данных чистой науки занимает самое последнее место.

«В том чистом наслаждении, которое доставляет приближение к поставленному гипотезой идеалу, в этом порыве сорвать завесу с сокрытой истины и даже в том разноречии, которое в этом отношении существует между разными деятелями, должно видеть наиболее прочные залоги дальнейших научных успехов. История наук показывает, что этим путем наука двигалась, узнавались новые истины, а вместе с тем достигались *попутно и чисто практические цели*». Это признание можно прочесть в предисловии к шестому изданию «Основ химии» Менделеева. Я нарочно привожу здесь слова именно Менделеева, чтобы показать, какую малую долю внимания уделяет практической деятельности тот самый ученый, жизненно полезные *дела* которого в области промышленности нефтяной, каменноугольной и других известны, пожалуй, не менее его *творений* в области чистой науки, не менее его знаменитой системы периодичности элементов. Никакие искусы практической пользы не соблазнили здесь искусившегося в сфере творчества. Видно, есть что-то притягивающее в этом таинственном процессе. Недаром же говорит Менделеев о том, «как привольно, свободно и радостно живется в научной области». Итак, в области науки утилитарный взгляд является верным и ценным лишь по отношению к созидательной деятельности человека. Творческая же деятельность не поддается никакому учету, никаким жизненным пользам, ни материальным, ни духовным.

§ 19. Обращаясь к принципу, диаметрально противоположному к антиутилитарной точке зрения на науку, я вижу, что принцип этот отрицает пользу преимущественно в творческой научной деятельности. (Данные утилитарной культуры слишком очевидно противодействуют тому, чтобы антиутилитарный взгляд был доведен до конца и распространен также и на созидательную научную деятельность). Основная ошибка этого взгляда в том, что, борясь (совершенно справедливо) с утилитарным взглядом на творческую научную деятельность, он сметает пользу окончательно, но, смешивая понятие пользы с понятием цели, утверждает бесцельность, самоцельность научного творческого акта. И вот этому-то антиутилитарному взгляду следует противопоставить взгляд внеутилитарный.

§ 20. Цель чистого творчества — конечно, не в жизненной пользе, но вместе с тем творчество и не самоцельно, не бесцельно. Неразрывно связанный с творческим

актом процесс преодоления совершается не ради пользы и не ради бесцельной игры творческими силами, а ради того освобождения, какое переживает человеческий дух в процессе творчества. Разве не о том же хочет сказать Менделеев? Да, именно в этом «порыве сорвать завесу с сокрытой истины» и заключается то «чистое наслаждение, которое доставляет приближение к поставленному гипотезою идеалу». Знаменательно, что наслаждение, о котором здесь говорится, лежит не в цели, а именно *в процессе: в порыве* сорвать завесу, в приближении творца к идеалу, который к тому же не извне дан ему, но свободно поставлен творцом самому же себе для преодоления, с бессознательной целью освобождения от уз природы. Вот где лежит конечная цель деятельности творца в научной области. Вот где причина того, что в научной области живется «привольно, свободно и радостно».

Цель эта не была, да и не могла быть осознана Менделеевым. Потому-то и пришлось ему, говоря о важнейшей цели научного творчества, оперировать такими ничего не определяющими и ничего не выясняющими словами, как «научный успех», «новые истины», «движение науки». И потому-то, говоря не о цели, а о процессе творчества, он так гениально меток и прозорливо мудр.

§ 21. К аналогичным выводам приводит рассмотрение и области искусства. Художник — как и ученый, и философ — творит не ради материальной и не ради духовной пользы, ибо ведь не жизненная, не природная область является целью стремлений человеческого духа в момент творчества. Далек он в этот момент от мысли, что колоннада его портика будет защищать от дождя, что его статуя будет украшать площадь, что его драма будет поучать и развивать зрителей, что его музыка будет способствовать смягчению нравов. Все это относится к созидательному моменту деятельности художника, и только здесь утилитарная точка зрения является приемлемой. Утилитарная культура — как материальная, так и духовная — умело применяет данные искусства на благо человека, украшая его жизнь и облагораживая душу.

§ 22. Если это так, то антиутилитарный принцип «искусство для искусства» ничем не оправдывается в сфере созидательной деятельности человека. Ибо ясно, что фреску я заказываю для украшения здания, что в театр я иду для эстетического, а иногда и морального удовольствия, что симфонию и сонет слушаю я для услаждения слуха и для обогащения души новыми, облагораживающими ощущениями.

§ 23. Совпадает ли такое утилитарное мое отношение к данным художественной культуры с отношением к ним их творца? Стоящий на антиутилитарной точке зрения, конечно, скажет, что нет. И он прав. Но из этого верного утверждения тотчас же делает он ложный вывод: раз приведенный взгляд не совпадает со взглядом художника, то, следовательно, взгляд этот не верен. Ложным вывод этот будет потому, что творческий момент здесь не отделяется от созидательного. Да, «Страшный суд» украшает Сикстинскую капеллу, и Буонаротти, конечно, знал, что величественное творение его будет служить украшением не только Ватикана, но и всего Рима. Однако творил он не для украшения. Для чего творит художник? Ни для чего, говорит антиутилитаризм. Это не верно: не преследуя в творчестве пользы, художник все же бессознательно преследует своей деятельностью некоторую высшую цель. Жизненная польза, засасывающая в свое болото все ей поддающееся, природные законы необходимости, холодно требующие безусловного себе подчинения, и, наконец, власть, обусловливающая мир,— вот враги творческого, к свободе летящего духа. К духовному освобождению от этих уз и стремится творец в своей деятельности. Но, конечно, одной этой целью многообразная зиждительная деятельность человека все же не ограничивается.

VI
Интуиция

§ 24. Выводы о степени приемлемости тех или иных взглядов на искусство и науку были сделаны в предыдущей главе путем расчленения зиждительной деятельности человека на творчество и созидание, причем ради ясности и краткости изложения моменты эти были взяты в чистом их виде и в отдельности друг от друга. Но жизнь человеческого духа так сложна, его деяния так своевольны, что на деле творческий и созидательный моменты часто переплетаются, даже совпадают друг с другом, и провести резкую границу между ними бывает часто очень трудно. *Чистое творчество* обусловливается: 1) *интуитивным* характером деятельности творящего духа человеческого, 2) направлением его деятельности к *внеутилитарной* цели. *Чистое созидание* обусловливается: 1) *рациональным* характером деятельности созидающего духа, 2) направлением этой деятельности к цели *утилитарной*. Эти четыре элемента, обусловливающие зиждительную деятельность и встречающиеся в очень своеобразных сочетаниях, я и попытаюсь здесь исследовать.

§ 25. Загадочная область внутреннего творческого процесса, особенно научного, так редко освещается документальными данными автобиографического характера, что всякая попытка самоанализа творческого духа в этой области представляется особенно ценной.

Вот что говорит известный математик Пуанкаре о том, как он писал свой первый научный мемуар. «В течение двух недель я старался доказать, что не существует никакой функции, аналогичной тем, которые я впоследствии назвал фуксовыми функциями; я тогда был еще очень несведущим; ежедневно я садился у своего рабочего стола, проводил за ним час или два, перебирал большое количество комбинаций и не приходил ни к какому результату. Однажды вечером вопреки моему обыкновению я выпил черного кофе и не мог заснуть. Идеи возникали в моей голове толпами; я чувствовал, как они точно сталкивались, до тех пор пока две из них не сцепились, так сказать, образуя устойчивую комбинацию. Утром я установил существование одного класса фуксовых функций, происходящих из гипергеометрического ряда: мне оставалось только редактировать выводы, что отняло у меня всего несколько часов». Дальнейшие признания Пуанкаре интересны тем, что они устанавливают неоднократные случаи интуитивного прозрения ученого. Он называет эти случаи *«внезапным озарением»*, *«внезапным вдохновением»*. Усиленная умственная работа Пуанкаре, направленная все время в сторону охватившей его научной идеи, несколько раз прерывается посторонними занятиями и заботами. Геологическая экскурсия, в которой он принял тогда участие, заставляет его, по-видимому, забыть о математических работах. Однако внутреннее бессознательное творчество идет самостоятельно и независимо от внешних условий. «В момент, когда я ступал на подножку экипажа,— пишет он,— у меня вдруг явилась идея, которая, по-видимому, не была подготовлена ни одной из предшествовавших мыслей, что преобразования, к которым я прибегал, чтобы определить Фуксовы функции, тождественны с преобразованиями неэвклидовой геометрии. Я не сделал проверки; у меня не было для этого времени, так как, сев в омнибус, я тотчас же принял участие в общем разговоре, но в этот момент я уже был вполне уверен в правильности моей идеи». Здесь замечательна эта уверенность в правильности внезапно вспыхнувшего решения. «Однажды, когда я прогуливался по крутому берегу, у меня явилась идея, как всегда краткая, внезапная и представляющаяся безусловно верной»,— говорит он, излагая дальнейший процесс своего творчества. Сознательно обдумав и подтвердив вычислениями то, что явилось результатом интуитивных прозрений, Пуанкаре приходит к последней трудности. «Я повел систематическую осаду и взял все передовые укрепления одно за другим,— пишет он,— держалось еще одно из них, падение которого должно было повлечь за собою паде-

ние всей крепости. Но все мои усилия вначале привели только к тому, что я лучше познал всю трудность задачи, а это уже составляло кое-что. Вся эта работа была совершенно сознательна. Затем я уехал в Мон-Валериан, где должен был отбывать воинскую повинность: мои заботы, стало быть, были очень разнообразны. Однажды я шел по бульвару, и вдруг в моей голове появилось решение той трудности, которая раньше остановила меня. Я не попытался немедленно же проникнуть в глубь его, и только по окончании службы вновь занялся вопросом. У меня были все элементы, мне оставалось только их собрать и привести в порядок. Затем я быстро и без всякого труда редактировал свой мемуар».

Это свидетельство крупнейшего ученого современности настолько явственно подтверждает существование интуитивного момента в чистом научном творчестве, что подробное изложение других подобных же примеров излишне. Непосредственные следы творческой интуиции ученого отражаются на процессе его работы далеко не так отчетливо, как бы того хотелось, однако все же история науки знает много данных, говорящих за это ценное творческое начало. Взять хотя бы одну только область астрономии. Когда Ньютон, искавший при помощи вычислений подтверждения своей основной гипотезы, стал убеждаться, что результат получается именно тот, какого он ожидал, он впал в состояние такого нервного возбуждения, что не мог продолжать, и конец вычислений был сделан одним из его друзей. Кеплер во время открытия своего знаменитого третьего закона (сила тяготения пропорциональна массам планет) находился в таком восторженном состоянии, что ему казалось, будто он бредит. То же самое передают о Декарте, Эйлере, Ферма. Однако понятно, что все эти примеры обладают меньшей доказательной достоверностью, ибо основаны на показаниях современников, получавших сведения часто из третьих рук, тогда как в приведенных выше словах Пуанкаре мы имеем интереснейший случай самоанализа творческого духа. «То, что нас здесь прежде всего должно поразить, это проблески внезапного озарения,— говорит Пуанкаре,— очевидно, признаки долгой бессознательной внутренней работы; роль этой бессознательной работы в математическом творчестве мне представляется несомненной, а в других случаях, где это менее очевидно, я думаю, следы ее все-таки можно найти».

§ 26. В чистом художественном творчестве интуиция получила, без сомнения, более устойчивое признание, чем в творчестве научном. Подобно тому, как интуитивно зарождается научная гипотеза, так же возникает первоначально и художественный образ: интуитивно и вне всякой зависимости от законов разума.

По словам Ницше, «Шиллер осветил нам процесс своего поэтического творчества необъяснимым для него самого, но несомненно верным психологическим наблюдением: так, Шиллер признается, что состояние, предшествующее акту творчества, проявляется у него не в виде возникающих перед ним образов в порядке их причинной связи, а скорее каким-то *музыкальным настроением*». О том же говорит, очевидно, и Платон: «Песнотворцы не в своем уме творят эти прекрасные песни, но *когда войдут в действие лада и размера*». Слова «не в своем уме» не следует, однако, понимать буквально. «Безумие поэта,— замечает по этому поводу Владимир Соловьев, — есть метафора, которая в точном смысле значит только, что в самом процессе творчества поэт, *свободный от рассудочной ограниченности*, испытывает и показывает необычайное повышение интуитивной сверхрассудочной деятельности ума».

О, вещая душа моя,
О, сердце полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

говорит Тютчев. Это двойное бытие обусловлено у поэта необходимостью интуитивно рожденный образ вылить в ту или иную природную форму. На такое выполнение поэт идет добровольно из-за желания пережить в этом процессе всю силу своего творческого преодоления, а также и ради того, чтобы быть понятым другими.

Вся полнота творческого озарения прекрасно выражена в следующих строках ведийского гимна к Индре Вайсьванаре:

Раскрыт мой слух, мои отверсты очи,
Живое пламя вновь объемлет сердце,
И рвется дух в неведомые страны:
О чем вещать и петь о чем я буду?
(Rigveda, 6, 9.)

«Всякий талант неизъясним, — говорит Пушкин устами своего итальянца-импровизатора. — Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет резцом и молотом, раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными, однообразными стопами? Неизъяснимо! Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волей: тщетно я сам хотел бы это изъяснить».

Более точно процесс своего творчества Пушкин описывает в отрывке «Осень». В деревне, вечером, сидя перед камином с книгою, «он забывает мир и в сладкой тишине он сладко усыплен своим воображеньем». Но вот в нем «пробуждается поэзия», и

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, *как во сне*,
Излиться наконец свободным проявленьем...
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Душа поэта «стесняется волненьем», он творит, «как во сне». Это повышенное и необычайное настроение, сопутствующее чистому творчеству во всех областях, особенно ярко проявляется в творчестве художественном. Поэт лучше и чаще, чем ученый, находит слова и краски для передачи своих необычных творческих переживаний.

Бежит он, *дикий и суровый*,
И звуков, и *смятенья* полн,
На берега пустынных волн...

Или:

И *тяжким пламенным недугом*
Была полна моя глава,—
В ней грезы чудные рождались,
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

Для гения его творчество — «тяжкий пламенный недуг», но вместе с тем и сладкий недуг, ибо он несет с собой переживание силы и свободы.

Я пел бы в *пламенном бреду*,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез...
И силен, волен был бы я.
Как вихорь роющий поля,
Ломающий леса.

Так говорит Пушкин о чувстве свободной интуиции в творчестве поэта.

Неожиданный, захватывающий наплыв творческих сил, который служит толчком к художественному процессу, прекрасно охарактеризован у Тургенева.

«Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу, почти бессознательно, начал их передавать словами: бродившие в нем ощущения уже складывались в мерные созвучия... — Фу ты черт! — воскликнул он громко: — я, кажется собираюсь стихи сочинять! — Он встрепенулся, отошел от окна» и стал думать о своих денежных делах, но «пока он вел в голове эти расчеты — прежние созвучия опять зашевелились в нем. Он остановился, задумался... и, устремив глаза в сторону, замер на месте... Потом руки его, как бы ощупью, отыскали и открыли ящик стола, достали из самой его глубины исписанную тетрадку... Он опустился на стул, все не меняя направления взгляда, взял перо и, мурлыча себе под нос, изредка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строку за строкою»...

Известно, что ряд романов Стриндберга представляет в общих чертах историю его собственной жизни. И если внешние события, развивающиеся в этих произведениях, в некоторых частях и отходят от подлинных событий жизни автора, то внутренняя, духовная жизнь запечатлевается в романах этого писателя с несомненной достоверностью. Вот как изображены им в «Сыне служанки» неожиданно возникающие творческие переживания художника: «Он чувствует вдруг какой-то странный жар в теле; мозг работает усиленно и старается привести в порядок воспоминания прошлого, сгладить некоторые из них и усилить иные. Всплывают новые лица; он видит, как они вторгаются в действие, слышит, как они говорят. Ему кажется, будто он их видит на сцене. Через несколько часов в голове его готова двухактная комедия. Это был тяжелый, но в то же время и приятный труд; если только вообще это можно назвать трудом, так как он протекал совершенно самостоятельно, помимо его воли и участия».

Так же и у Кнута Гамсуна в его «Голоде» — романе, который носит очень ясные следы автобиографии,— интуитивный, полубессознательный характер художественного творчества обрисован очень четко.

«Было еще совсем темно, когда я открыл глаза, и лишь долгое время спустя я услышал, как часы в квартире надо мной пробили пять. Я хотел снова заснуть, но мне не удалось; я становился все бодрее, лежал и думал о тысяче вещей. Вдруг мне приходит в голову несколько хороших фраз, которые можно было употребить для какого-нибудь эскиза или фельетона,— очень удачные выражения, которые никогда раньше мне не попадались. Я лежу, повторяю эти слова и нахожу, что они превосходны. Понемногу к ним присоединяются другие; вдруг я совсем ободрился, встал и хватаюсь за карандаш и бумагу. *Во мне как будто вдруг открылась какая-то жила:* слово следует за словом, образуется общая связь, составляется положение, сцена следует за сценой, и удивительное чувство овладевает мною. *Я пишу, как одержимый духом,* и заполняю без

передышки один лист за другим. Мысли так обильно нахлынули на меня, что я пропускаю массу подробностей, которые я не могу достаточно скоро записать, хотя работаю изо всех сил. Я весь переполнен материалом, и *каждое записываемое слово как будто вкладывается мне в уста*. Долго, очень долго длится это редкое мгновение! Пятнадцать, двадцать исписанных листов лежат у меня на коленях, когда я наконец кончил и отложил в сторону карандаш... Удивительный аромат света и красок поднимается от моих фантазий; я останавливаюсь то перед одной, то перед другой фантазией и говорю себе, что это самое лучшее, что я когда-либо читал».

Интуитивное прозрение есть «вещей обличение невидимых», оно ведет художника к «соприкосновению мирам иным», оно дает ему всю силу творческого преодоления. Чистое первоначальное творчество зависит всецело от интуиции. Разум же выступает лишь в дальнейшем течении творческого акта, когда главный толчок уже дан. Повинуясь этому толчку, разум влечет творческую колесницу по своим природным законам, но все же не в ином направлении, чем то, какое дано интуицией.

§ 27. Художник скорее верит в свою интуицию, чем ученый. Это и понятно. В творческой деятельности ученого элемент интуиции слишком тесно сплетается с элементом разума, необходимого для вывода из интуитивно рожденной гипотезы следствий и для проверки этих следствий экспериментом. Необходимость этой проверки и приводит ученого к ложному взгляду на свое творчество, как на деятельность, в основе которой лежат построения разума, тогда как наиболее ценным моментом в научной творческой деятельности является иррациональное прозрение, интуиция, рождающая гипотезу.

«Hipotheses non fingo!» — говорит Ньютон, тогда как именно гениальные гипотезы и были наивеличайшей ценностью во всем его многообразном творчестве. В сущности, здесь сказалось лишь упрямство великого ученого: не будучи в состоянии обойтись без гипотез, он, конечно, в широкой мере пользовался ими, настойчиво называя их «подозрениями».

«Теория электродинамических явлений, основанная исключительно на опыте».— так называет свой труд Ампер, уверенный, что учение его не содержит ни одной гипотезы. Однако, по словам того же Пуанкаре, на самом деле было не так: труд Ампера содержал не одну гипотезу; построены они были, очевидно, бессознательно, что отмечено было преемниками Ампера — Гельмгольцем и другими.

Творец современной физики Роберт Майер так же отрицательно относится к гипотезам, как Ньютон и Ампер. И он, так же, как и эти ученые, не прав. Алоиз Риль в своем «Введении в современную философию» излагает по документальным данным тот путь, каким шел Майер к своему открытию. «При кровопускании, которое Майер делал одному европейцу на острове Ява, он был поражен ярко-красным цветом венозной крови. Ом объяснил заинтересовавшее его явление при помощи теории Лавуазье, согласно которой животная теплота представляет продукт происходящего в крови процесса горения. Степень различия в окраске артериальной и венозной крови соответствует интенсивности процесса горения в крови: но при гораздо меньшей потребности в теплоте под тропиками, должен совершаться в значительно меньшей степени процесс окисления крови: этим и объясняется ярко-красный цвет венозной крови. Вслед за этим прекрасным подтверждением теории Лавуазье у Майера возник другой вопрос. Животный организм может производить теплоту двумя способами: непосредственно путем окисления питательных средств, введенных в кровь, и посредством других тел, то есть посредством механической работы, как толчок, трение, сжатие воздуха. Уменьшается ли количество непосредственно произведенной тепло-

ты при равном потреблении вещества на количество тепла, производимого посредственно, — спрашивает Майер, — или второе прибавляется к первому как излишек? Уже в постановке самого вопроса, заключающего в зародыше всю механическую теорию теплоты, можно заметить оригинальность Майера», — говорит Риль и приводит дальнейший ход мыслей великого ученого, причем замечает, исходя, очевидно, из документальных данных: «Подобные мысли наполняли Майера при его возвращении с Явы. Его учение открывалось перед ним во всей своей цельности, и бывали часы, когда он чувствовал себя как бы под влиянием вдохновения». Вместе с тем, однако, Риль подчеркивает, что для Майера, «питавшего отвращение ко всему гипотетическому и умозрительному», очень мало значило априорное доказательство, хотя бы оно и обладало математической достоверностью. Переходя от физиологии к химии, от химии к физике, Майер останавливается перед своим знаменитым положением о механическом эквиваленте теплоты и находит ему подтверждение в удачном опыте с теплоемкостью газов.

Как ни питал Майер отвращение к гипотезам, все же без гипотезы, рожденной, как мы видели, вдохновением, он не обошелся. Ибо очевидно, что предположение его о равенстве между затратой работы и количеством теплоты — не что иное, как гениальная гипотеза, толчком к которой был случай из медицинской практики на Яве. Что же касается опыта, то он явился лишь тем конечным моментом творческого акта, который гипотезу превратил в величайшее научное открытие.

§ 28. Опыт, без которого ученый обойтись не может, наложил на научное творчество такой яркий отпечаток рационализма, что в глазах большинства ученых весь процесс творчества сводится только к опыту. Как гротеск припоминается здесь физиолог Мажанди, о котором говорит Анатоль Франс. «Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения, — Биша был гениален, — говорил он, — и он ошибся. — Мажанди не желал быть гениальным из боязни также ошибиться. И действительно, гениальным он не был и никогда не ошибался; он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал». Должно, однако, отдать ученым справедливость: такого взгляда на опыт держатся далеко не все они. Пуанкаре, например, считает, что научный опыт может иногда даже затруднить, затемнить творческий процесс нагромождением сложных и точных данных, и ученый может попросту за деревьями не разглядеть леса. « Соотношения между исследуемыми наукой объектами, — говорит он, — остались бы непримеченными, если бы с самого начала существовала догадка о сложности этих объектов. Давно уже сказано, что если бы инструменты Тихо были в десять раз точнее, то мы бы никогда не имели ни Кеплера, ни Ньютона, ни астрономии. Для научной дисциплины составляет несчастье родиться слишком поздно, когда средства наблюдения стали слишком совершенными. В таком положении ныне находится физико-химия: третий и четвертый десятичные знаки причиняют большие затруднения ее основателям. Однако, — добавляет Пуанкаре, — по счастью, это люди крепкой веры». Веру, веру в гипотезу, интуитивно рожденную, несмотря на все затруднения опыта, французский ученый противопоставляет этому рационализирующему и логизирующему опыту. «Логика доказывает, а интуиция творит», — говорит он и ученого без интуиции сравнивает с тем писателем, который безупречен в орфографии, но у которого нет мыслей.

Вся крепость науки в тех «ясновидящих Ньютонах», о которых говорит Менделеев и в скором приходе которых он не сомневается. Здесь сказывается вера ученого в творческую силу человеческую, та самая вера, без которой все добрые дела науки мертвы и ничтожны.

VII
Внеутилитарность

§ 29. Второй основной признак чистого творчества определяется внеутилитарной целью, к которой стремится человеческий дух. Ученый по большей части думает, что конечная цель его творческой деятельности — это научная истина и жизненная польза, и что эти-то цели и влекут его к творчеству. А художник считает, что конечная цель его творчества в красоте, облагораживающей жизнь, и что ради нее, ради этой красоты, — все творчество его. Но мы знаем, что не к красоте и не к истине бессознательно летит творческий дух человеческий, ибо за красотою и за научной истиной лежит цель более ценная, чем эти. Стремящийся к освобождению дух человеческий ценит не познание, а познавание, ценит не результат, а процесс творчества, ибо в творческом бунте против природы преодолевает он ее преграды, и преодоление это несет с собой переживание хотя и кратковременного, но желанного освобождения.

§ 30. За подтверждением этого положения обращаюсь снова к Пуанкаре, автобиографические признания которого только что послужили мне ценным подтверждением при рассмотрении вопроса о вдохновении в научном творчестве. Однако на этот раз я нахожу у него лишь косвенную поддержку. «Завоевания индустрии, которые сделали богатыми столь многих практических людей, никогда бы не имели места, если бы существовали только эти практические люди, и если бы раньше них не жили бескорыстные сумасброды, которые умерли бедняками, которые никогда не думали о полезном и путеводною нитью которых была все-таки не прихоть»,— говорит Пуанкаре о деятельности ученого. «Ученый изучает природу не потому, что это полезно: он изучает ее потому, что это доставляет ему удовольствие, потому что она — прекрасна», причем здесь под красотой в отличие от красоты в искусстве разумеется красота, воспринимаемая интеллектом: «ради нее, быть может, более чем для будущего блага человечества, ученый осуждает себя на многолетнюю и утомительную работу». Дальше этого Пуанкаре не идет.

Мне ясно, о каком переживании красоты говорит здесь французский ученый: ведь и художник тем же именем определяет цель своего творчества. За красотою здесь стоит то переживание освобождения, которое объединяет всех подлинных творцов во всех областях человеческой деятельности и которое сводится к творческой борьбе человека с природою. Косвенный намек на это вижу я в следующем замечании Пуанкаре по поводу новейших научных открытий в области термодинамики. «Наше приобретение как будто делается тем дороже для нас, *чем больших усилий оно нам стоило,* мы как будто тем крепче убеждаемся в том, что действительно исторгли у природы ее тайны, чем ревнивее она, казалось, скрывала эту тайну от нас». Говоря, наконец, о том, как моменты творческой интуиции чередуются с моментами сознательной научной работы, Пуанкаре приходит к выводу, который мог бы служить хорошим подтверждением выставленного мною положения, если бы автор не поторопился сделать оговорку. «В области интуиции,— говорит он,— царствует то, что я назвал бы свободой, — и сейчас же добавляет: — если вообще можно дать это имя простому отсутствию дисциплины и порождаемому случаем беспорядку». Что ж — если обусловленная закономерностью природа есть порядок, то ничем не обусловленная свобода — конечно, беспорядок. Бессознательное стремление к переживанию в царстве этого беспорядка своего *освобождения от норм* и законов необходимости и есть цель творческого гения, в чем бы сила его ни проявлялась.

§ 31. Но мне возражают: если ученый творит не для пользы, то ведь ни к чему, казалось бы, овеществлять ему свое открытие в каком-нибудь общеполезном изобре-

тении: между тем история культуры часто показывает противоположное; в библиотеке Лондонского королевского общества мы видим отражательный телескоп, сделанный собственными руками великого Ньютона: во флорентийском музее — магнит, оправленный в сталь самим Галилеем. Действительно, если ученый творит не ради пользы, то откуда же столь обычное рвение к проведению им в жизнь результатов своего творчества? «Исходя из ясно выраженной гипотезы, ученый выводит из нее все следствия и затем сверяет эти следствия с опытом», — говорит Пуанкаре. Такова схема чистого научного творчества. Все эти опыты производятся не ради жизненной пользы непосредственно, но, как мы видели, ради проверки вытекающих из научной гипотезы следствий; они не выходят из рамок чистого творчества, и утилитарная тенденция приписывается им только потому, что польза, в той или иной форме, почти всегда им сопутствует, независимо даже от желания самого экспериментатора. Телескоп Ньютона, магнит Галилея — образцы таких экспериментов. Без них научная гипотеза была бы слишком бесплотной. Они дают возможность творцу ощутительно пережить свою творческую победу: ведь ради нее и ради сопряженного с нею чувства освобождения и творил ученый. Но эксперименты эти, конечно, следует отличать от тех случаев, когда человек после акта чистого творчества, приведшего его к научному открытию, сам начинает применять его к жизни, причем на этот раз руководится в своей деятельности целями утилитарными. Здесь он уже не ученый, а человек, практически действующий. И рвение его в деле проведения в жизнь научного открытия уже выходит за пределы чистого творчества и затрагивает сферу созидания.

VIII
Жизненное

§ 32. Чистое созидание сводится к тому, что открытия Ньютона и Лавуазье, творения Мемлинга и Баха нисходят в жизнь. Ньютонов закон тяготения используется здесь для утилитарных целей — например, Гюйгенсом, затем Грехемом, которые строят и совершенствуют часовой механизм, руководясь при этом в своей деятельности уже не интуицией, а только разумом и основанными на нем методами научного и экспериментального мышления. Таким же образом Ньютоновы открытия в области оптики с практическими целями применяются к жизни Френелем, изобретающим диоптрический осветительный аппарат для маяков, Долландом, конструирующим ахроматический микроскоп. Откликом на творчество Лавуазье в созидательной области является применение Теером искусственного химического удобрения полей, изобретение Либихом мясного экстракта: утилитарная деятельность, очевидно, вполне экспериментального характера.

§ 33. Данные чистого творчества в области искусства тоже находят себе место в сфере чистого созидания. И в украшенном картинами Мемлинга храме, который сам — произведение искусства, торжественно звучат во время общественного богослужения хоралы Баха. Кроме того, чистое созидание в области искусства сказывается, конечно, на развитии художественной промышленности и расцвете искусства прикладного — области, не требующей со стороны человека никакой интуиции. Однако так как в области науки практические цели являются с жизненной точки зрения более полезными, чем в области искусства, то чистое созидание чаще проявляет себя в первой области.

§ 34. Когда в творческом акте встречается элемент, типичный для акта созидательного, и наоборот, тогда имеем мы дело с творчеством и созиданием смешанного характера. Уатт, открывающий основной принцип своего парового двигателя, или

врач Захарьин, ставящий диагноз болезни, задаются чисто практическими, утилитарными целями, характеризующими не творчество, а созидание. И все же их должно признать творцами потому, что, хотя процесс их деятельности, по-видимому, и рационален, однако центр тяжести здесь лежит не столько в доводах, сколько в интуитивной концепции основного принципа данного механизма или данной болезни, иногда, пожалуй, даже наперекор разумным доводам. Чисто созидательная же деятельность в этих двух случаях выпадает на долю людей техники, использующих параллелограмм Уатта с практическими целями для постройки и усовершенствования парового двигателя, и на долю медиков, применяющих те или иные методы лечения сообразно с поставленным Захарьиным диагнозом, причем деятельность этих техников и врачей будет основана на доводах разума, а не на интуитивном прозрении.

§ 35. К области интуитивного творчества, направленного на практические цели, следует причислить деятельность человека, действующего в очень разнообразных отраслях утилитарной культуры. Здесь видим мы интуитивное прозрение стратега Наполеона рядом с коммерческой изворотливостью банкира Ротшильда, гениальную политическую хитрость Меттерниха рядом с не менее гениальной ловкостью мошенника. Все это — деятели утилитарной культуры, почему их деятельность следовало бы причислить к области созидания: однако субъектами чистой созидательной деятельности назвать их нельзя, ибо стратегический, финансовый, государственный и психологический опыт человечества обогащается их интуитивной деятельностью. Потому эти деятели утилитарной культуры должны быть причислены скорее к творцам.

§ 36. Такое же смешение элементов творческого и созидательного можно видеть и в искусстве; именно тогда, когда области искусства прикладного касается большой художник. Утилитарная цель всегда отступает здесь на второй план перед необычным в этой области творческим процессом интуиции. Так, например, мы видим в музеях наброски и остатки гениальных декоративных работ Рубенса, которые он делал для украшения триумфальными арками улиц Антверпена по случаю разных торжеств и которые предназначались, очевидно, лишь для одного раза, для одного празднества. Здесь искусство прикладное становится уже на ступень большого искусства, обусловленного творческой интуицией художника. Потому эта деятельность Рубенса должна быть названа творчеством. Созиданием же будет в данном случае деятельность художников, выполнявших по указаниям Рубенса отдельные части его декораций, — работа, в которой интуиция не нужна.

IX
Призыв

§ 37. Рассмотрение процесса чистого творчества показало, что путь науки идет здесь параллельно пути искусства. Чистое творчество в области науки равноценно чистому творчеству в области искусства, ибо безразлично, какая интуиция — художественная или научная — приведет дух человеческий к чаемой им цели — свободе. Стало быть, все сводится к *цели* человеческой деятельности. Чистое созидание, как мы видели, уже не являет такой равноценности двух этих областей: жизненная цель кладет здесь на созидательную деятельность свой утилитарный отпечаток, и наука получает преобладающее значение: тяжеловесная польза, извлеченная из научного творчества, высоко поднимает чашу весов искусства с лежащими на ней цветами развлечения, удовольствия и наслаждения. То же можно видеть и во всех случаях творчества смешанного характера. В науке и в жизни очень часто принужден бывает человеческий дух прибегать к интуиции, как к крайнему средству для достижения жизненных целей, тогда как в искусстве мы редко видим, чтобы художник играл

подлинно творческим пламенем интуиции ради утилитарных целей. Таким образом, наука распространяет свое действие шире искусства во всех тех случаях человеческой деятельности, где целью является жизненная польза. И наоборот, из дальнейшего станет ясно, что там, где рациональная деятельность человека направлена на цели внеутилитарные, там всюду искусство стоит далеко впереди науки, настолько далеко, что сфера научной деятельности в этой области сводится почти к нулю. Случай, о котором я говорю, и есть случай созидательной деятельности смешанного характера.

Однако мы видели, что к такого рода целям стремится обыкновенно деятельность, в основе которой лежит интуиция. И исключительно ей, этой творческой интуиции, приписывали способность постижения высших, внежизненных, внеприродных целей. Как же возможно, чтобы эта ценная способность была в зависимости от холодно-взвешивающего разума, вся деятельность которого, как мы видели, направлена бывает обыкновенно на утилитарные, на жизненные цели? Или взятый мною случай предвидит рациональную деятельность какого-нибудь исключительного типа? Или, быть может, внеутилитарные цели здесь какого-нибудь иного, быть может, низшего порядка? Нет, рациональный процесс здесь тот же, что и во всех прочих случаях, где оперирует созидающий разум. И цель здесь не иная, чем та, которая влечет к себе творческий дух человеческий. И потому-то именно, что цель этого смешанного типа созидательной деятельности определяется стремлением человеческого духа к освобождению, взятое мною сочетание созидательного и творческого элементов представляет особый интерес.

До сих пор я рассматривал психологию творческого акта независимо от психологии того человека, который результат этого акта воспринимает. Теперь же будет уместно выяснить связь и взаимоотношение между этими двумя психологиями.

Начну с искусства.

§ 38. Человек, поверхностно воспринимающий произведение искусства, извлекает из него прежде всего пользу, наслаждение, развлечение. Все это — действие чистой созидательной деятельности, стремящейся к целям утилитарным и жизненным. Но не одни только плоды пользы и наслаждения может приносить произведение искусства.

Чистое творчество есть творчество для себя. Художник, когда творит, не думает о зрителе, забывает об аудитории. Зная, что свобода не даруется сверху, но завоевывается снизу, творческий дух ищет переживаний желанной свободы в преодолении стоящих перед ним преград. Преграды эти — природа. С нею бьется он у нее же взятым оружием, ибо весь он — частица этой природы, весь, за исключением той искры, которая в творческий миг разгорится в буйный пожар выбивающегося на волю огня. В недрах природы зарожденное, носит произведение искусства на себе глубокий отпечаток природной необходимости. Потому и понятно оно постороннему человеческому духу: произведение искусства и воспринимающий его дух говорят на одном и том же языке, обусловленном законами природы; и чисто внешнее содержание, сюжет, фабула, рассказ всякого произведения искусства прежде всего бывают понятны толпе и более всего заинтересовывают ее.

Однако подлинное произведение искусства не родилось бы, если бы выносившие его природные недра не были оплодотворены стремящимся вон из природы и к свободе летящим духом. Печать духа этого также лежит на творении художника. Но разглядеть ее труднее. Внешним образом проявляется этот полет к свободе в том, что художник называет красотою. Между тем красота — не более как форма для проявления глубокого внутреннего содержания всякого подлинного произведения искусства — свободы. Таким образом, все *произведения искусства имеют одну и ту же*

форму — красоту, и одно и то же внутреннее содержание— свободу. Внешнее же содержание, сюжет каждого из них, конечно, очень разнообразны. Итак, сказывающийся в сюжете произведения искусства природный элемент вызывает в созерцающем природные отклики: сюжет, фабула вызывают соответственные догадки, умозаключения. Просвечивающий же сквозь красоту художественного произведения элемент свободы отражается в наиболее ясных зеркалах духа человеческого такими солнечными искрами, что надолго оставляют они по себе свет в темных природных недрах.

Форма от содержания неотделима: отнять у художественного произведения его форму — красоту — значит потушить в нем внутреннее содержание — свободу. Потому-то пылающее в произведении искусства творческое пламя, освещая красотою душу созерцающего, вместе с тем зажигает ее стремлением к свободе. И вновь, и вновь, после ночи природы, хочет дух света, и уж не может не мечтать отравленный мечтами дух — не может не мечтать о мгновенно раскрывшемся перед ним предчувствии свободы.

Так заражается толпа творчеством художника.

§ 39. Пропаганда искусства с целью заражения людей мечтами о далекой конечной свободе и есть та созидательная деятельность смешанного характера, о которой сказано было выше, ибо здесь на внеутилитарную цель, характеризующую собой деятельность творческую, направлена типичная для созидания рациональная деятельность. Интуиция здесь не нужна. Она сделала свое дело уже раньше, осветив душу художника в момент чистого творчества. Здесь необходимо спокойное сознательное и деловое отношение к произведению искусства для наиболее целесообразного проведения его в жизнь ради заражения тоской по свободе наибольшего количества людей. Человек, чующий это ценное свойство искусства, стремится раскинуть вокруг себя как можно больше творческого огня. И для того не нужно человеку быть самому творцом. Это не творческая область, а область дела. Созидательная деятельность оперирует здесь результатом деятельности творческой постольку, поскольку в последней отражается творческий процесс. Ради него, ради этого процесса творит художник. Ради него же пусть забывает о своей пользе и человек, зараженный творческим освобождением, ибо в творческом процессе — дыхание свободы.

§ 40. Обращаюсь теперь к науке. Насколько возможны здесь случаи, подобные тем случаям художественной созидательной деятельности, о которых шла сейчас речь? То заражающее свойство произведения искусства, которое использует человек в созидательной своей деятельности с целью заразить толпу мечтами о свободе, лежит в технике художественного произведения, понимаемой в самом широком смысле: оно лежит во всем том, что для воспринимающего это произведение проявляется как следы творческой работы. Очевидно, что в области науки едва ли возможны случаи подобного «заражения» процессом творчества, ибо следы творческой научной работы по большей части остаются скрытыми от посторонних глаз, в науку не посвященных.

О научном открытии большинство знает лишь с точки зрения его применения к жизни. Научное же открытие как таковое даже специалисты данной научной области знают по большей части лишь со стороны выводов, к каким приводит ученого это открытие, и с точки зрения того толчка, какой дан этим открытием науке в общем ее движении вперед. Творческим же процессом в науке почти никто не интересуется. Творческие сомнения и мучения ученого, философа, творческое горение его и отчаянные битвы, к одолению врага приведшие, — все это скрыто от толпы в тиши кабинетов и лабораторий, в темных подвалах души ученого. Миру являет он лишь результат

своих творческих одолений в форме определенного научного открытия. Его и берет человечество на свою потребу. А жаль. Могло бы быть иначе. Минуя пользу, человечество могло бы извлекать из науки искры свободы так же, как оно извлекает их иной раз из искусства.

С восприятием художественного произведения неразрывно связано переживание красоты. Переживать красоту — значит косвенно участвовать вместе с художником в процессе творческого преодоления преград. Отсюда — исходящее из сферы искусства освобождение, заражающее собою толпу. Если возможно переживание красоты в области художественного творчества, то, казалось бы, оно должно быть возможно также и в области творчества научного. Ведь приходится же иногда слышать о «красоте» доказательства теоремы, об «изяществе» построения научной теории, о «стройности» философской системы. Однако человечество в массе слишком тяжеловесно для того, чтобы отделиться от жизненной пользы ради высшей свободы. Развлекающему искусству оно еще прощает его бесполезность. Но бесполезная наука — это выше понимания толпы.

Нужно ли говорить, как редки такие случаи открытия «красоты» в сфере научной? Да если они и бывают, то, во всяком случае, вне зависимости от чьей-нибудь деятельности, именно на открытие этой «красоты» направленной. Никто не возьмется за неблагодарное дело пропаганды научного открытия только ради того, чтобы обратить внимание толпы на освобождающий процесс творчества. А если бы кто и взялся за это, вряд ли нашел бы много желающих следить за творческим процессом, так как для восприятия его необходима специальная подготовка в данной научной области и знакомство с очень многообразными научными методами. Кроме того, наука, оперируя понятиями, всегда будет в смысле общеприемлемости отставать от искусства, которое имеет дело с представлениями и которое говорит образами, для большинства понятными. Наконец, если заражающее влияние красоты в науке и сказывается, то лишь постольку, поскольку данное научное открытие соприкасается не с наукой, а с искусством.

§ 41. Все это дает право сделать следующий вывод. В области науки возможность переживания освобождения выявляется для человеческого духа в моменте отношения творца к объекту чистого творчества. И только. В области же искусства лучи свободы светят не в одном лишь личном моменте, но, как мы видели, и в моменте *общественном*, в моменте отношения объекта чистого творчества к воспринимающему его духу других людей. Этим создается связь творца со всем человечеством. Создается возможность приобщения человечества к творчеству.

Такая великая цель высоко возносит созидательную деятельность. До сих пор мы видели, что человек дела по плодам своей деятельности всюду стоит значительно ниже человека-творца. Здесь же он, в качестве посредника между творцом и толпой, оказывается достойным подняться до ступеней творца. Он делает великое дело призыва духа человеческого к творческому освобождению: дело, наиболее ценное из всех дел человеческих, ибо оно глядит далеко вперед. Оно дает человечеству возможность осознать свою силу и, открыв глаза на мир, увидеть, что грядущее мира в руках его.

Не следует все же забывать, что деятельность эта не творческая, а созидательная. Между тем искусство знает таких деятелей, силы которых направлены на призыв человеческого духа к освобождению при помощи не делового, а чисто творческого акта, притом обращенного к толпе.

<...>

XVII
Natura naturanda

§ 80. Перед внезапно проснувшимся в мире сознанием человеческим раскрывает величественное мироздание многообразные грани свои. И каждая грань его — такая же для сознания тайна, как и само это сознание, ибо и оно в пределах мира. Но пытливость и дерзость, никогда не покидающие ищущий дух человеческий, подвигают его на борьбу с тайной и стремят дух к одолению околдовавших его сил.

Пытливость и дерзость низводят дух во мрак неисследимых глубин, возносят его в туманы заповедных высот. Пытливость учит: стремись разгадать тайну мира, разгадав, познаешь, быть может, истину. — Дерзость говорит: нарушай своей волею запреты мировых тайн, нарушая, познаешь, быть может, свободу. — И кидается разгадчик тайн во тьму глубин и в туманы вершин, пытаясь преодолеть мировые преграды: но тщетно: мир в целом ускользает от него, и смеется мир над ним многоцветными радугами своих неразгаданных граней. Истина остается непознанной.

И по-прежнему слепят и опаляют могучие лучи величавого кристалла мира. Несметные солнца кидают из каждой его грани свои стрелы в дерзкий глаз, пытающийся разглядеть великую тайну. И тогда воля человеческая, уже однажды испытавшая счастье борьбы, шлет навстречу этим стрелам огневые, дерзостью звенящие стрелы своего творческого произвола. Враждующие ливни стрел пронизывают друг друга, и в этом столкновении зиждительных сил вновь и вновь рождается в мире искра свободы — свободы, изначально человеческому духу присущей, но в пределах мира ему не данной. Рождается лишь на миг творческого преодоления. Но все же и ради этого мига восходит человеческий дух на Голгофу своего творчества добровольно и радостно.

Ибо видит дух, что познание мира и раскрытие тайны его не ценно; *ценно не познание, но познавание мира*, ибо в акте познавания сверкают искры изначальной свободы, которую дух в творческом акте осознал познаваемой. И мечтает дух: добившись творческим одолением конечной, безусловной свободы, разве не свободен буду я познать и тайну мира, и истину, если только свободно того пожелаю? Так мечтает дух человеческий и, признав конечной целью своей *не истину, а свободу, вступает на путь творчества.*

§ 81. Широко поле творческой деятельности человека в области чистой науки. О пламени, захватывающем здесь творца, человечество узнает из признаний таких ученых и философов, как Кеплер, Декарт, Ньютон, Эйлер, Ферма, Роберт Майер, Пуанкаре. Освобождающие душу переживания творца в области чистой науки, конечно, равноценны творческим переживаниям художника. И результаты творческих одолений ученого и художника равноценны. Но если обратишь взоры на процесс творческой деятельности ученого и художника, то сразу увидишь, каким уединенным путем принужден идти ученый. Ученый творит только для себя. Ибо то, что великое научно-философское открытие рано или поздно встречается человечеством с распростертыми объятиями и сейчас же им так или иначе применяется к жизни, — относится уже не к области творений ученого, а к области практических дел человечества. Ученый одинок. Он не может *своим творением* дать толпе почувствовать хотя бы отчасти восторги своих творческих одолений. Только результат их дает он толпе. И с человечеством чувствует он себя здесь разобщенным.

Удел художника более благоприятен, но зато и большую ответственность несет он перед человечеством.

Вначале имеет он целью только себя; только свое освобождение преследует он, когда творит. Но когда отходит творец-художник от своего произведения в жизнь и глядит на него со стороны глазами постороннего зрителя, то сразу замечает, какою

магией светится его творение и каким колдовством притягивает оно к себе человеческие души, отравляя их предчувствием освобождения от уз природы и заражая бунтом против ее власти. Художник знает цену этой сладостной отравы, и, чуя полубессознательно солидарность свою с человечеством, хочет он как можно шире воздействовать произведением искусства на души людей. Потому-то и стремится он жечь их сердца глаголом. Глагол этот — не во внешнем содержании произведения искусства, не в сюжете и не в поверхностной форме его — красоте. Сюжет лишь развлекает, красота лишь пленяет. Из творческих глубин звучит глагол искусства. Но когда в произведении искусства ярко проявляется с красотою сопряженное творческое преодоление художником природных преград, тогда жжет творческий огонь сердца людей и очищает их от скверны мира в пламени нездешней свободы. И из вихрей творческого пламени, как колокол звучит он, этот огнедышащий глагол пророка свободы — художника.

Так мечтою о свободе заражает человек-творец души других людей и тем подвигает их на творчество. Ибо прозревать в процессе творчества всю победную мощь борющегося с природой духа — значит и самому принять на себя долю преодолевающей силы, значит и самому причаститься творчеству.

§ 82. Однако колокол творца зовет людей не только к созерцательному, пассивному творчеству, но и к активному проявлению своей творческой энергии, притом к проявлению ее в формах, создающих общение людей-творцов друг с другом. По мере творческого восхождения к чаемой свободе видит художник, как узкая и трудная тропа его личного творчества постепенно расширяется, давая место и для всякого, кто хочет быть ему спутником в том сладком крестном восхождении к далеким вершинам. И чует он, что там, вдали, путь его пойдет уж не тесной тропою личного творчества, но широкою долиной коллективного творчества народного. Он чует великого творца, имя которому — Человечество.

Он чует, он прозревает, он видит, как этот небывалый творец, достигнув льдистых вершин искусства, низвергается оттуда снежной лавиной своего могучего и победного творчества, как обрушивается в долину рабского бытия, как погребает его под снегами своей Красоты-Ненависти. И еще видит он, как под живым дыханием Любви-Свободы оживает убитая природа. — И тают бунтовские снега... И вот из могилы старого мироздания, из снежных слез его возникает новая, небывалая природа.

И хрусталями радости горят на ней былые слезы.

Старая природа созидается мановением божественного «Да будет!» Она — Natura naturata — созданная природа. Мановением этим предрешается ее медленное и рабское саморазвитие, саморазмножение. Потому она также Natura naturans — природа созидающая. Природе созданной велено быть природою созидающей. Имя той новой природы, о которой мечтает дух человеческий, — Natura naturanda: это та природа, *которую еще должно создать*.

И грядущее человечество создаст ее.

От ложно-реального, рабского бытия стремится дух человеческий к подлинно реальному, свободному бытию через освобождающееся бытие творчества. И хотя к освобождению ведет не один только творческий путь (ибо ведь и над обрывами отчаянья цветут горькие травы освобождения),— все же наиболее приемлемый путь для человечества — это путь освобождения творческого.

1910

Печатается по изданию:

Эрберг К. Плен. Цель творчества. Томск: Водолей, 1997. С. 97–118.

Кузьма Петров-Водкин

ИЗБРАННЫЕ ТЕЗИСЫ ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ[1]

Не предмета надо искать, а те пертурбации, которые он произведет в нас, переходя в новую жизнь, не призрака, а образа. И ваше (единственное в мире как индивидуума) понимание его особенностей (как жизни образа) дадут ту вечную реальную окаменелость момента живой натуры, то есть произведение искусства.

Цель науки видеть состоит в умудрении глаза видеть предмет без предвзятости и подсказывания наперед знания или содержания предмета <...> Научить построению предмета, принятому в обиходе, нетрудно, но это может и в дальнейшем остаться как механический прием при восприятии видимости, и непосредственное общение с предметом этим приемом затормозится.

Искусство есть способность человека до ощущения воспринимать явления мира через способ выражения их в знак. <...> Красота — конкретность. Конкретизация мечты. Планетарный период человечества. Творчество ведет к нему. Проблема движения. Победа над пространством и временем. Закон тяготения (преодоление — победа!)

Поиски и бросание к быту <...> Обстановка Революции <...> Революция открыла Россию <...> Искусство — одухотворение всех вещей мира.

Искусство и наука есть усвоение вещей еще непознанных. Политическое строительство утверждает опознание — искусство озабочено новыми опознаниями <...> Живопись — общий для всех язык. Научение человека через цвет, перспективу <...> Работа картины в зрителе.

Движение есть ощущение мною протяженности предметного и пространственного. Искусство оформляет ощущения. Трехмерное пространство и закон тяготения. Планетарное местонахождение <...> Перспективная трехмерность — ложь. Две точки видения: или я в движении — я в покое — и то и другое рождает предметный вихрь... Осилить, подчинить закон тяготения — значит ощутить планетарность. Балет, ритмика. Движение — главный признак существующего (реального). Привнесение собственного моего движения (не было раньше). Наклонные оси. Движение не предмета в картине, а художника.

От единой поверхности холста к его многогранной иллюзорности и дальше к динамическому многообразию композиции (картины)

Органическое значение искусства. <...> Переживание художником пространства. Собственное человеческое движение. <...> Идущая культура на смену античной есть культура планетарно-органическая.

Печатается по изданию:

Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 293–298.

---

[1] Подборка тезисов докладов, выступлений и бесед К.С. Петрова-Водкина.

Михаил Матюшин

ОПЫТ ХУДОЖНИКА НОВОЙ МЕРЫ

Введение

Пробудившееся сознание новой меры пространства (движение и предмет в нем) создало чудные, оригинальные ростки исканий новых людей в науке, искусстве и даже обыденной жизни.

Движение материи нового порядка (радиоактивность), ход ее сцеплений (рост кристаллов), раздвинутые границы колебаний (электромагнитные волны, медленный ритм неорганической жизни), жизнь кристалла. Все это образует новый мир, быть может, невоспринимаемый сознанием старой меры. Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от старой меры и воспринимаем весенние ростки новой жизни, выпирающей в странных, невиданных формах через темную толщу старой разрыхленной почвы.

Астроном, художник, человек науки по самому существу прежде всего люди пространства, и если телескоп показал объект Вселенной, а микроскоп — ее сложность, то только художник открыл и показал нам тончайшую видимость реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний.

Художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства — мерность, которое свойственно его эпохе.

Мы видим, как у дикаря впервые возникает понятие длины, как оно блестяще заканчивается у египтян, начинающих собой понятие высоты, и как это понятие, великолепно развиваясь у греков, переходит к итальянцам в понятие широты и доходит до нас хорошо выраженным, вместе с началом глубины.

Живая мысль Эвклида наметила три направления интуитивно почувствованных линий жизни. Но его плоскостному существу удалось захватить движение их лишь в сторону от точки. Отсюда выросло понимание трех мер — координат, замкнутых в точке их сцепления. Теперь мы уже видим, как рушились и сдвигались железные запоры самых точных положений и как разваливались наглухо замкнутые прямые углы, полные накопившимся скарбом почитаемых утверждений.

В XIII веке Насир-Эддин начинает анализ параллелей Эвклида. В XVII веке Саккери осторожно называет свое исследование «Не-Эвклидова геометрия». Сожженный попами Джордано Бруно и с ума сведенный в заточении Галилей были еще в памяти. В 30-х годах XIX века молодой ученый — венгерец Болиай смело заявил, что никто не доказал, что вне прямой можно провести к этой прямой только одну параллельную (постулат Эвклида). Еще раньше наш замечательный ученый Лобачевский в начале XIX столетия наперекор Эвклиду ставит твердо свой постулат: «через точку вне прямой можно провести несколько параллельных ей прямых».

В половине XIX столетия немецкий ученый Риман утверждает еще новое пространственное положение: «Через точку вне прямой нельзя провести ни одной ей параллельной прямой».

Сообразно этому и сумма углов треугольника оказывается не равной двум прямым (как у Эвклида), а больше двух прямых у Римана и меньше двух прямых у Лобачевского и Боливая.

Современные ученые начала нашего столетия Минковский, Эйнштейн, Планк смело бросают мысли, сбивающие спокойную уверенность человека в совершенстве

его познания и воспринимающих пространство органов и центров. Все они дают сильный удар нашей инертности чувств и восприятий.

Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке, принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм, к счастью, в настоящее время перекочевавший в Германию. Все непонятное, казалось, выходило из четвертой меры и оккультизма. Для меня это был просто конец плоскостному наблюдению и уход от периферического изображения природы. Фотографической точности передачи видимого был положен вполне законный предел, взамен которого явилось свободное преодоление формы и цвета как выражение нового пространственного реализма. Поняли свойство плоскостной сетчатки, необходимость ее упражнения и оценки объема. Я понял, почему художник выскакивал из полотна коробками, палками, мочалой, стеклом, железом, стараясь понудить свой глаз и глаз соседа к понятию глубины. Желанием углубления изображений и объясняется отход от чисто поверхностной передачи видимого. Но я понял, что и свободное наблюдение не все берет от природы. До сих пор чисто реальное наблюдение взято ровно вполовину, и потому формально закончилось в плоскости (предел зрительного разворота — 180°).

Я также понял, как еще мало развито у нас пространственное чувство и воображение, как неглубоко и узко смотрит наш глаз.

Это привело меня к мысли об эволюции пространства в человеческом сознании. Упорно разбираясь в исходном понятии трех пространственных координат, я сломал в себе это готовое представление и шаг за шагом восстанавливал, по историческому ходу всего развивающегося, живой путь, не смыкающийся в точке, а лишь пересекающий соединение и идущий во все стороны разом вместе с каждым мигом времени.

Этот опыт художника новой меры несет в себе желание показать, как человеческое существо медленно из общей горизонтали животного царства поднимало свой перпендикуляр и как, поднявшись, оно оглядывало видимое в одной мере прямо перед собой, как потом оно в своей эволюции духа и тела переходило к высшей культуре длительным, трудным путем познавания последующих двух пространственных мер.

Когда могли появиться у существа первые признаки пространственных понятий, первые условия осознанности измерения: глаз, осязание, память в движении «п р я м о », «п р а в о », «л е в о »?

У первобытного существа, владеющего только инстинктами, память, без цемента мысли, понимания, образует лишь пугающую груду предметности, где и однородное кажется различным. Каждый день загорается новое солнце, появляется новая луна.

Но этот магический круг был разбит первым попавшимся существу орудием, и на девственной земле показался долгожданный росток с о з н а н и я , медленно вытеснявший мощные заросли всяких инстинктов. Родилось творчество вещи, осознанный труд. Долгие размеренные движения превращали кремень в нож и топор, рыбью кость — в иглу, палку — в рычаг, траву — в веревку. Большое напряжение создавало дисциплину труда, зарождалась культура.

Появляется сначала примитив орудия, а затем его украшение — рисунок-примитив, властно заполняющий собой предмет первого изобретения. Этот рисунок-примитив не связывается с предметом и его формой. Он р а з н о р о д е н . И только через долгий срок он начинает соединяться в одно целое с вещью.

Дикарь мог руками следовать лишь за глазом, его рука могла бы сделать больше, если бы глаз был совершеннее.

Глаз не охватывал и не воспринимал ничего, кроме отдельных частей, с которыми прежде всего приходилось иметь дело: орудия, идолы, птицы, звери, люди.

Глаз тщательно их изучал и запоминал, на них учился, но не видел их связи, не покрывая их объективную сущность сознанием.

В первых изображениях есть человек, зверь, вещи, реже растения, но не пространство.

Человек еще не понимает пространства, в котором находятся предметы. Как он не мог сначала сплавить в одно рисунок и предмет, так теперь он не может соединить предмет наблюдения с пространством.

От дикаря, древних египтян, ассирийцев, греков, византийцев и до современного лубка или иконы художник изображает большое количество людей целым рядом одинаковых и правильно отстоящих друг от друга человечков. И только слабое чувство инстинкта общей связи заставляло покрывать эту мелкую барабанную дробь одним богатым, широким звуком центральной фигуры.

Здесь глаз позволял себе высшую меру вольности, бессознательно подчинялся уму и, воплощая видимость рисунком, рассказывал про то, что ум знал, а не то, что он сам наблюдал.

Глаз исторически медленно освобождался от всяческой клети слов и понятий, всегда подставляемой умом глазу, при широком творческом наблюдении природы.

Чувство пространства есть знание форм и уменье по малейшим признакам интуитивно свести и сосредоточить в одну точку все многообразие различных видимостей.

Узкая щель прямой, по которой двигалась древняя волна жизни, создавала желание громадных объемов. Ассирийцы, египтяне воздвигают самые большие здания на земле с целью поразить воображение и тем самым инстинктивно утвердить новую меру — перпендикуляр к земле. Чем значительнее воздвигался чудовищный массив, тем более захватывал дух и воображение, останавливая, сплющивая привычное движение по п р я м о й, давая желанный упор духу и взору в в ы с ь от окружающей непонятной безграничности д л и н ы.

Точка, движась, образует линию

Первобытная культура людей в Египте, Ассирии своим творчеством показывает, как люди, передавая природу, узко смотрели в одну точку видимости, еще не имея способности о х в а т а взором в широком угле зрения.

Было ли свойственно египтянам понятие большого куба на плоскости?

Если в своем пространственном разворачивании п л о с к о с т ь создает т е л о - к у б, то пирамида, движась острием конуса, как бы выявляет, но не может выдвинуть до конца огромное тело куба, застрявшее другим конусом ровно до половины в земле.

Громадные плоские треугольники — стены пирамид, спокойно сближая грани, уводят взор в точку — конус, как бы создавая первое понятие о далевом сокращении.

Но грани тех же стен бегут вниз, так сильно разворачивая плоскость треугольника вправо и влево, что взор, скользя до основания, невольно медленно порождал в сознании явление в т о р о й м е р ы ш и р о т ы.

Зная одно измерение и чувствуя второе слабо, как мы третье, воплощали все движущееся так же, как и статичное, по одной линии перед собой, явно ограничивая себя справа и слева, как мы ограничиваем себя со спины, чувствуя особое удобство в условном движении узкого коридора.

Карнакский зал в Египте — зажатая п р я м а я — движение по одной мере. Вся высота его десятисаженных колонн еще сильнее сдавливает и направляет движение в узкую щель п р я м о й.

Их религиозное представление мира по идеальной прямой не имеет почти никакой толщины, как бы препарат микроскопа для рассматривания в плоскости.

Чувствуя, что все изображения вмещены в плоскость одного движения, только по одной линии, и в представлении художника переведены, как на ходу, при повороте из ширины на ту же ширину, а не вглубь.

Даже в самый расцвет культуры художник передает все только в одном боковом движении по линии: головы и ноги людей в абсолютном профиле, а торс странно, неестественно вывернут в фас.

Египетская скульптура — слабая догадка о второй мере. Великолепно почувствованное движение сидящих фараонов всегда несравненно сильнее в профиль, в фасе же сразу заметна неловкость поднятых плеч, напряженность торса, мертвость поставленных ног или положенных на коленях рук.

В Ленинграде есть очень древняя скульптура египтян — два сфинкса на Неве.

Великолепный образ к а н о н а, проведенный в одной мере. Глядя на сфинкса сбоку, чувствуешь его живую мощь и силу спокойно лежащего тела. Даже зад великолепен — удавалось хорошо наблюдать м и м о и д у щ е е и у д а л я ю щ е е с я. Приближающееся требовало расширения глаза, которое было недоступно, поэтому фас уже только психологическая догадка: странно узкие плечи для колоссального торса, полное отсутствие силы в экспрессии фаса и только побежавшие по прямой лапы, оживая, странно спорят своей силой с бессилием движения в лице.

Во всех этих фигурах чувствуется еще очень слабое знание второй меры.

Заметен след движения поступательный только в п е р е д, боком по узкому проходу.

Обратный ход изображения по одной мере для наблюдающего почти невозможен, ибо движущееся существо или предмет должны как бы пройти сквозь него.

В жизни делалось просто: проходили мимо друг друга, никогда не считая свое движение со встречным, будучи как бы разными кусками целого, и наносили свое движение на плоскость в о д н о м у з е н ь к о м поступательном движении п р я м о перед собою, даже обращаясь в бегство от врага.

Такое представление сильно ограничивало изобразительное творчество, надо было во что бы то ни стало отобразить ф а с.

Надо было отставить себя от постоянно движущегося «Я» и посмотреть на него с расстояния. У в и д а т ь с е б я в д р у г о м и связать его с собой, перестав быть отдельным куском целого общего движения.

Это было страшно трудно для человека. Существо, слабо знающее одну меру, должно как бы прорвать свою одну линию, отломать часть и посмотреть на нее. Лишь тогда оно будет в состоянии увидеть новый маленький кусочек другой меры — ш и р и н ы и, укладывая эту меру, научится познавать размеры не только длины, но и ширины.

Нужно было громадное усилие, чтобы создать такое непрерывное движение, в котором можно было бы наблюдать передний план, — не двигаясь в нем, а отступая от него, — лицом к лицу.

Это было и уничтожение себя до известной степени, но оно же создало чудный росток нового измерения. Так и случилось в Египте в течение царствования одного необыкновенного фараона, за 1375 лет до н. эры, смело бросившего в жизнь мысль, развитую Дарвином о происхождении всего существующего из простейших форм.

Фараон Эхнатон сумел освободить искусство Египта от древнего канона, создав новый реализм, новую религию, новое начало смотрения на жизнь и ее движение. При нем был создан из камня торс его дочери, повернутый наконец фасом к зрителю. Здесь впервые чувствуется сладкое ощущение весны искусства, молодо и широко задумавшихся творческих глаз, отступивших от чувственно-узкого и создавших непревзойденное в лучшие годы творчества греков. Бюст — голова самого Эхнатона необычайно сильно-новое, по движению, по экспрессии горящего солнечного света и тепла, излучаемого и теперь после стольких тысячелетий.

Правда, это течение сломано наступившей реакцией и задавлено возвратом к канону. Эти новые ростки перекинулись и зацвели вновь в Греции; в Египте же искусство, как бы вспыхнув царем солнца Эхнатоном, медленно скрылось в мрак греческих канонов.

Мы видим, как существо начинает свое ясное миропонимание с одной меры, причем и это понимание очень ограничено; слабо двигая свою линию и делая петли, оно кое-как учится познавать удлиненность.

Древние люди обожествляли океаны и неприступные горы, видели в них конец и предел их линий.

Приобретая культуру и путешествуя, они постепенно удлиняли свое представление.

Финикияне, объехавшие Средиземное море, уже значительно вытянули нить длины.

Знаменитый греческий лабиринт — одна бесконечная лента сплошного запутанного коридора — последний знак движений человека по одной мере.

Кто не желал оставаться с Минотавром — полускотом-получеловеком, стремился выйти из коридора.

Самым смелым оказался Васко да Гама. Он первый протянул нить-линию вокруг Африки и создал представление о второй мере, блестяще утвержденное Колумбом, размотавшим клубок одномерности вокруг всей Земли.

Движение глаза и существования, бессознательно бежавшее по одному направлению, наконец увидело в творящем восторге широту переднего плана и расплющилось на две стороны об его безграничность.

Здесь точно наступил конец одномерному сознанию и показалось прочное начало понятия ш и р о т ы.

Линия, двигаясь, образует плоскость

Очень энергичный поворот искусства в новую меру представляет скульптура греков. Они уже получили из Египта высокую культуру пространства — д л и н ы и в ы с о т ы ; начинают искать и постепенно подходят к широте. Селинунтский метоп изображает Персея, отрубающего голову Медузы. В нем уже явно и ясно выраженное понимание «правого» и «левого». В этом гениальном примитиве фигуры отлично развернуты в две стороны всем торсом и головами к зрителю, и только ноги еще несколько отказываются повернуться из профиля, но они уже выражают явное желание поворота.

Тенейский Аполлон еще в свете творческого луча Египта, но он своей улыбкой уже колеблет воздух канона — стряхивает с себя египетскую омертвелость. Его ноги и руки хотят оторваться из древней спайки и двинуться.

Недаром греки говорят о своем мифическом художнике Дедале, что он первый отделил руки от туловища, выдвинул одну ногу вперед и открыл глаза.

Они мощно создавали плоскостную периферическую пластику человеческого тела. Они уже учились сочетать свое движение впервые со встречным телом, сумели

отставить свое субъективное «Я», но они не видели главного сочетания всего сущего с собой и в то же время единого лица, идущего навстречу.

Экспрессия их голов всегда в остановившемся движении, и загадочность в каком-то недоумении и страхе перед глубиной третьей меры.

Греческая скульптура уже вполне опознанная двумерность.

Возможно, что они, изображая в скульптуре тело, мысленно шли по линии движения вокруг, вправо и влево и научились запоминать пройденное, не идя вглубь, о чем у них могло быть весьма слабое представление вроде нашего весьма неопределенного чувства четвертой меры.

Англичане, французы-импрессионисты, сделавшие огромный сдвиг в искусстве, достигли своего высокого значения, только отказавшись от стен и крыши.

Они жили и работали исключительно на воздухе и свете. Греки, несомненно, обязаны своим необычайным прогрессом и культурой только открытому пространству.

Воздух и свет наполняют все мгновения их жизни, даже ночью в их дома смотрит звездное небо.

Их игры, гимнастика, учение, их философия, религия и в особенности искусство никогда не отгораживаются стенами **и потолком** от окружающего пространства, полного света и воздуха.

Их здания просторны и широки внутри, не заставлены колоннами.

Это не громадные, высокие египетские коридоры-щели, гениально утвердившие перпендикуляр высоты, найденный вставшим наконец на обе ноги человеком.

Их философия отличается от египетской широтой и свободой суждения.

Их религия уничтожает загробную узкую мистику. Они, расширяя сонм богов, сводят их к себе поблизости на гору Олимп.

Их музыка уходит от узкого одноголосья египтян в построение широких гармонических сочетаний.

Их наука о пространстве кладет в основу широко поставленные вехи трех измерений и создает ряд изумительных положений — постулатов пространства.

Но хорошо найденная ширина обязывает к новому исканию глубины, которая является много позднее, благодаря эпохе христианства, остановившей прогресс искания.

Акт зрения есть фотография, но важно не то, что сетчатка наша принимает на себя все видимое, а важно то, как, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания, начиная с самого древнего живого существа и до современности.

Мы видим, что дети, крестьяне, дикари совсем не могут оставаться в городском движении, в сутолке домов, экипажей. В шуме и гаме движущегося потока невиданной и неслыханной людской жизни они часто погибают от несчастных случайностей — их недогляда.

Отчего? Их сетчатка так же вмещает все изображения. И в том-то дело, что их сознание не выбирает и не может выбрать из всей массы движущихся точек на ретине самую опасную. Их глаз знает и ловит постоянно движение только в определенном покойном поле. Их сознание постоянно вытаскивает мелкие движущиеся точки из инертного поля сетчатки, так же как рука то насекомое, которое где-то их кусает и движется.

Их глаз и их внимание постоянно прикованы к движущимся точкам-актерам. Остальное только спокойно висящие декорации, плоские и приглядевшиеся — одни и те же.

С жителями города происходит иначе: они смело идут в движение муравейника-города, как бы велик он ни был. Их сознание расширилось благодаря постоянному из века в век расширяющемуся движению по всей периферии сетчатки с большей или меньшей интенсивностью.

Она уже не инертна, но включая движение точек, беспокоящих ее поверхность, она не обращает ни на что больше силу своего восприятия. Все остальное спокойно висящий декоративный хлам, мало действующий на сознание. Лишь изредка, когда меняется завеса дыма на яркое солнце или на грозу, взволнованное сознание быстро успокаивается, и снова плоские декорация с солнцем или с туманом неподвижно повисли.

Подобная стадия развития глаза и сознания, только с меньшей сменой и быстротой движения, чем в нашей культуре, произошла у греков.

Архитектура и скульптура выделяются у греков и преобладают, как завершение вполне развившегося м о т о р н о - м у с к у л ь н о г о - о с я з а т е л ь н о г о, но не глубинно-трехмерного чувства пространства.

Это привело в конце к тому, что громадный запас знания правого и левого без глубины сделал увереннее и скучнее постройки, скульптуру, рисунок, закончившись родом механического пианино, играющего безошибочно, но без жизни.

Это стало особенно заметно в Италии, куда это механическое чудище было перевезено почти целиком.

Итало-греческое искусство довершило ход своего развития, разгадав движение и жизнь головы-лица и закончив великолепной портретной техникой общий канон.

Можно сказать, что исследование и познание человеческого тела в движении делится на три периода:

1) египетский — конечности (руки и ноги);

2) ассирийско-греческий — торс;

3) итало-греческий — голова (портрет).

Строительное искусство дает те же характерные три стадии развивающегося понятия пространства: основа — низ, широта и высота. Самый характерный род постройки у египтян: пирамиды, храмы в скалах, дворцы — колонны. Все они как бы приготовляют основу будущим постройкам, род фундамента, который временно покрыт для жилья.

Несмотря на огромную высоту и колоссальный размер это только подножие будущего.

Греки отказываются от колоссальности и развивают идею объема дальше. Их здания идеально пропорциональны, чисты по линиям и плоскостям, но несмотря на свой великолепный Парфенон они (как это ни странно) без в е р х а, без л и ц а. Это тоже великолепный торс с безличной экспрессией в голове.

Хорошо развитый верх является лишь во время позднего Ренессанса, где дворцы и храмы часто почти целиком выражают только в е р х, экспрессию головы.

*

Моя мысль о раскрепощении и развитии узко акоммодирующего людского зрения огибает своим кругом лишь те точки человеческой гениальности, сознание которых втягивалось в глубину пространства и, исследуя и питаясь им, естественно расширяло своей интеллект, познание мира, глаз и всю сферу его действия.

Очень немногим был дан в удел этот трудный подвиг исследований, исканий, путь анализа. Большинство всегда синтезировало уже добытое.

Если акт зрения — восприятие представлений от мира явлений, то какую волну энергии развил и проявил глаз в своей эволюции.

Как мало знают о том, что сделано для культуры духа и тела всей природы этим несовершенным органом в связи с более первичным осязанием, неуклонно расширявшим грани невидимого через видимое.

Мы все и всегда, сами того не замечая, всю жизнь учимся оценке расстояния от нашего «Я». Расстояние стучит в наш слух молотком барабанной перепонки, заставляет четко оценивать пространство.

В самой дальней точке пространства лежит наш осязательно-мускульный сдвиг обоих глаз.

Наука о пространстве — геометрия возникла от осязательного размеривания земли. Можно сказать, осязание прочно легло в основу нашего осознанного зрения. Произошло это так.

Наша кожа — периферия тела прежде всего на себе испытала в пространстве действие расстояния от еды, любви, вражды, жара, холода, режущего, тупого, тяжелого, легкого, прыжка, падения и т. д.

И вот один участок кожи оказался в наиболее выгодных условиях разбора и вывода из этих пространственных ощущений и ценностей, он стал наиболее чувствительным к свету и, спрятавшись в надежную защиту костной коробки мозга и последовательно развиваясь, переносил и заменял грубый способ опытного осязания пространства в тонкую осознанность и ряд подсознательных рефлексов и этим как бы обязал нас неустанно учиться владеть этим все время развивающимся тонким органом.

Люди культуры, и особенно художники, твердо должны помнить, что, только познавая и учась у пространства природы, они могут овладеть всем богатством формы и цвета в свете.

Художники, поэты, музыканты, изобретатели, люди науки вносили в жизнь свои искания и достижения, и через них проходила в мир самая большая любовь ко всему живому и неорганическому в природе.

Через них отвлеченное, неясное становилось ясным и просветленным.

Искусство и искание всего человечества есть самый реальный и ни с чем несравнимый росток, цвет и плод всеорганизующего начала. Но цвет, а также и плод исканий оригинален и неузнаваем. Скрытый, но бурный рост и выявление его стараются удержать полустолетиями те, кто имеет уже давно переспелый давний сбор.

Они не замечают, как ими сбереженное превращается в удобрение, а потому не узнают и не собирают нового урожая и не верят в новую буйную силу цвета и плода.

Так в течение первых десяти христианских столетий каноники и жрецы уничтожали и изгоняли эту силу роста, крича: «Не сотвори себе кумира».

Начиная от торжества христианства в IV веке, не только останавливается всякое свободное искание, но опустошается каноном жрецов-попов и самый примитив христианства.

Когда храм достаточно опустел, став футляром канона, князья церкви в XI веке начинают пользоваться для заполнения ушедшей от них силы воспоминаниями — портретами в старом библейском стиле. Но они могли учесть молодую творческую силу буйно бродящего вина, разрывавшего их старые мешки-храмы, полные нелепых канонических преданий.

*

Живопись начала жить всего несколько веков назад. Природа в ее целом еще не была захвачена живым наблюдением, исканием света и воздуха, потому живописи был дан единственный ход через икону, и она, укрепившись и бросив свое семя в несокрушимом камне, граните канона, разрушила его до основания. Начало этого трудного пути — около XIII века преимущественно в Италии.

Знатные люди, желая украсить церковь, приглашали художника писать иконы.

Папа римский изображался в виде святого Петра, а богатые и знатные того времени — в виде святых, с женами и детьми, в нимбах сияний и в очень условном пейзаже.

В силу этого портрет преобладал без связи с предметностью, с воздухом. Он являлся как фикция — психологическая догадка. Глаз грубо или тонко протоколил реальное, взятое в узком упоре с натуры, стараясь оправдать нехватающую связь божественным или героическим анекдотом — тот же инстинкт найти связь разумом, а не глазом.

Джотто, первый итальянский примитивист, ищет выхода из тупика портрета в наблюдении природы. Он первый покорил плоскость чудом перспективы — раскрывающийся глаз захватил узенький клин, которому так схоластично поклонилась последующая живопись.

Леонардо да Винчи — прелестная мечта об Икаре, ширящееся желание увидеть иное сечение предметности в общей связи мира. Широкая мысль Винчи о происхождении, о многообразии форм жизни и скрытого в глубине единства была откровением, не передававшимся глазу.

Мона Лиза — личное «Я», задержавшая собою широкий охват глаза на пути новой меры. Здесь призрак пейзажа и реальность тела, точно огромная красивая почка, набухшая от выпитого кругом пространства.

Люди творчества создают либо анализ новых явлений, либо синтез всего бывшего до них. Одни — исследователи всего нового, другие — оценивающие все найденное.

Мы видим, как в живом мощном искусстве Микеланджело с великой силой синтеза протащил через себя весь огромный цикл греческого искусства.

Он видел уже больше, чем греки, но его искусство есть гениальный синтез пройденного.

Старые голландцы наводили узкую щель своего глаза на каждую подробность и, переводя ее с предмета на предмет, неминуемо теряли общую связь. Острыми краями щели разрезали даже самую ближайшую связь предметности. Все тот же анекдот подробностей, рассказываемый глазом по требованию разума.

Рембрандт — первый, проникая по перпендикуляру глубины, ставит свой глаз в центре видимого и из точки центра широко охватывает и пишет воздух, связывая им все видимое. Он уже не слушает объяснений ума, глаза и заставляет его раскрыться. Его воздух уходит вперед, назад, в стороны, охватывая в небольшом доступном ему объеме целое, точно предчувствуя всеобщую будущую радость связи Вселенной.

Художники всех стран от древних времен до импрессионизма, постепенно расширяя угол зрения, всегда брали маленький вдохновивший их частный случай природы. Очень субъективно смотря глазом, добавляли от себя исторический или простой анекдот, где человек всегда на главном месте. Видели отдельную монаду без ее отношения к целому, описывали пробно ее признаки без связи с собственным и окружавшим ее движением. Недостающее возмещали блестящими интуитивными догадками об общей связи, придавая торжественный, или трагический, или чувственный пафос своим произведениям.

Но пройденный путь был полон смысла — он учил всех смотреть.

Создав невероятное множество копий природы, портретов людей и животных, художники показывали то, чего не видели до них.

Художник учит смотреть обыкновенных людей. Он показывает человеку увиденное своим новым развивающимся глазом, раздражая обывателя, который гонит

все непривычное. Кончается это тем, что, привыкая, глаз начинал радоваться тому, чего не замечал в повседневии и что было так нарядно и интересно показано — и незаметно начинал считать своим.

Учась смотреть и обучая других, человеческое творчество слишком долго наполняло статическими копиями неждущую жизнь. Первые свободные наблюдатели-художники Барбизонцы вышли на воздух. В поле — в лесу — на улице — они были охвачены земной ширью. Здесь они впервые поняли ошибку старых, смотревших узкими щелями коридоров на мир.

Импрессионисты распластали глаз. Обегая глазом широкое пространство, они радостно записывали новую цветность, но им не удавалось так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю земную ширь. Они видели блестящую поверхность, а не самое тело. Они были чересчур поглощены исканием высшего способа передачи световых вибраций, потому не могли увидать и почувствовать жизнь, мощь, склад каждого тела, во всем его объеме и движении в связи мира.

Распластанный глаз остался неуглубленным. Здесь была неправильно понята идея периферии общего тела мира.

То, на что индусы призывали смотреть как на соблазн мира, впадая в бездейственную нирвану-красоту неуглубленной передней плоскости, принимали за выражение общей сути мира.

Эта периферия «Покрывало Майи» приводило в безумие бешеного Ван-Гога. Пламенно сладостный Гоген тонул, захлебываясь в блаженном восторге.

Под знаком великой муки они провели жизнь в созерцании и передаче этого чуда.

Импрессионисты звали учиться радости в созерцании Майи; индусы — смотреть как на печаль и заблуждение. Но ни те, ни другие не заметили, как в новом выявлении, соединяясь со всей жизнью Вселенной, покрывало исчезает, связываясь всеми своими сечениями с плотным телом рядом лежащей Вселенной.

Земля переходит в новое понимание. Покрывало сорвано, и земля получила начало глубины и оделась телом этой глубины — бесконечностью, такой же материальной, как она сама. Она уже суть целого, и всякая мера одинаково к ней не пристает, как измерение внутренности в живом организме.

Первый прорезавший брешь в голубом закате был Сезанн. Он уже видит не только распластанным глазом, но и вполне пассивным, отставленным от человеческого чувственного «Я», чтобы ничто не мешало объективному наблюдению.

Впервые превозмоглись всякие личные анекдоты и подсказывания сознанием глазу, и он, широко охватив виденное, побежал по всем лучам перпендикуляра из центра, видимо вбирая в себя сущность мировой связи.

Была оставлена радость молодой гориллы дико оглашать криком то, что должно быть осознано в великом покое, вис личных радостей и печалей. Кто, как Сезанн, учился смотреть все шире и глубже, научившись, не может иначе действовать глазом, как охватывая всю массу видимости разом, в ее разнородном движении и однородном сплаве живых линий, и уже перестает видеть «правильно» по-прежнему.

Попробуйте встать внутри высокого собора и долго смотреть, широко охватывая стороны вверх, вниз, и вы увидите, как прямые начнут коситься, тогда как в начале они казались прямыми. Сезанн окончательно расшатал благополучие вертикальных и горизонтальных добрых узеньких перспективок. Быть может, он сам испугался, видя, что у него от прежнего ничего не осталось, и свалил на ненормальность глаза то, что явилось следствием нового органа зрения. То, что видимо нами прямой узким маленьким взором, станет кривой, будучи продолжено в бесконечность.

Почти одновременно с Сезанном Лобачевский и Риман потянули и перекосили все параллели Эвклида.

В собственном портрете Сезанн показал, что портретность внутренняя иная, нежели портретность внешняя, маска, искажающая внутренний смысл. Только весьма редко тело, сливаясь с духом, на короткий миг делается божеским.

В минуты раздумья и внутреннего покоя, когда человек не наблюдает за движением и весом своего тела, когда он совершенно забывает о маске, появляется вибрация настоящей жизни, и лоб начинает светить, глаза выражают глубокое устремление, тогда понятно, что внешнее проявление движения есть только слабое подражание действительному внутреннему движению и что в тихом сосредоточенном состоянии вибрация жизни сильнее, и жизнь движется быстрее.

Работы П и к а с с о подтверждают это положение. Его кажущиеся безобразными дикари с ужасными телами поразительно прекрасны. При всей пассивности чувствуется великолепная собранность всего тела, движимая духом.

Искание внутреннего движения и центра себя самого должно быть на первом месте.

Ошибка итальянских футуристов — в обязательной экспрессии внешнего движения. Их необыкновенная уцепленность за небоскребы, автомобили, фабрики и всякий движущийся мировид — только необходимый переход к истинному внутреннему утверждению этого движения. Вот почему Пикассо разлагает плоскости подвижные и статичные, уйдя от изображения, и разрезает, как анатом, цельное на части, чтобы найти внутреннее движение, не заботясь о выражении видимого целого.

К у б и з м и ф у т у р и з м проявляют внутренний мир всех видимостей и воплощают то, чего обыкновенный глаз не видит и не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая стороны предметов невидимые, тем самым выявляют творческую силу природы, стремящуюся к интенсивному проявлению жизни, к движению во всех направлениях.

Глаз перестал вмещать обыкновенную предметность и требование полного впечатления глаза, сведенного в одну точку, как в бесконечный тоннель, сменилось желанием одного сплошного зрачка, вбирающегося вибрацию всех плоскостей — и передних, и задних, и верхних, и нижних — в одном мгновении и с необыкновенной силой полного восприятия.

Видимость дает огромную опытность рассудку, но силой постоянного размена внимания рассудок уводит нас от глубоко тонких ставлений творящего начала.

Вот почему надо учиться н о в о м у умению смотреть.

Давно пора бросить дурное свойство набирать полные глаза односторонней чепухи, засоривающей истинное. Это все равно что рассматривать мир в микроскоп.

Надо отучить глаз кричать о не важном и развить в нем сознание достоинства, показав меру ощущения высшего характера и радость действительного бытия.

Вспомните, когда вы глядите перед собой, вы всегда вешаетесь взором на окнах, на деревьях, на прохожих — без всякого чувства веса и объема в п о л у т о р н о м и з м е р е н и и. На природе, в лесу, в поле легче не цепляться за предметность. Природа еще не заставлена громадными коридорами домов, еще не разорвана и не рассыпана человеком на пуговицы, автомобили, вывески и т. п.

Если вы поучитесь смотреть разом на 180°, в настоящих трех измерениях, то увидите истинные чудеса, и очарованная душа будет толкать вас смотреть все шире и шире.

*

Человек еще не знает т р е х м е р.

Большинство видит только маленький кусочек перед собой, чуть захватывая другое, почти всегда переводя глаз с маленького сектора длины на маленький ширины, оставаясь в узком коридоре. И, как бы ни повернулся обладатель коридора, он всегда будет видеть полтора измерения, думая, что видит три. Но и столь мало видимый мир воспринимается страшно дробным, части которого нас вечно занимают, отвлекая от целого.

Что касается небольшой предметности, видимой нами в трех мерах, то еще большой вопрос — не возникает ли это умение при помощи осязания, в опыте которого мы все пребываем с детства, потому что на больших расстояниях глаз впадает в грубые ошибки и не замечает даже двух мер.

Всякая плоскость, особенно выпуклая, видима глазу лишь в половину (наша география с двумя полушариями).

Глаз видит и чувствует солнце как полушарие. Вообразил ли кто-нибудь солнце и с другой стороны. Жутко подумать, что оно и в другую сторону светит и посылает лучи. Голова кружится, точно идешь по узенькой дорожке над пропастью.

Мы всегда знаем лишь поверхность и окружность, но центра мы еще не знаем. Чем более мы будем стремиться из центра смотрения и познания, тем сильнее будет вибрация связи между периферией мира и человеком и станет центр всюду.

Мой опыт нового смотрения приводит к новой видимости и новому мироопределению. Чувствуя необходимость узнать глубину третьей меры, я дорогой углубленной мысли интуитивно нашел способы учиться смотреть по-новому.

Что надо особенно помнить при этом новом смотрении.

Нет линии. Есть только границы предметного.

Это есть познание формы в пространстве.

Надо учиться широко о х в а т ы в а т ь видимое глазами, как руками, и как бы забегать глазами за объем. Лишь тогда явится сознание объемного и его границ, а не линий и черт.

Чтобы нарушить инертность смотрения и подойти к расширенному зрению, я предлагаю в начале следующее весьма полезное гимнастическое упражнение глаза.

В любой момент вы можете увидеть живой и понятный сдвиг. Поставьте вашу руку на высоте глаз и глядите через нее вдаль: аккомодация осей глаз позволит вам не двигая сдвинуть руку, сделав ее прозрачной, и вы увидите даль сквозь руку, и наоборот, если вы моментально переведете глаза от дали на вашу руку, вы испытаете чувство сильного мускульного сдвига в глазных осях и ваша рука как бы вырастет и почти закроет даль.

Это упражнение быстрого схождения и расхождения глазных далевых осей полезно для развития чувства объемности в пространстве.

Это нарушает единство плоскостного представления.

Крайне интересна игра глаз с пальцами.

Поставив два пальца перед собою против света, вы можете, опираясь на предыдущий опыт, делать их то прозрачными, то гигантски темными и, наконец, включая в ваше внимание находящуюся за пальцами оконную раму, вы увидите у себя сначала три пальца, потом четыре, они будут то ускользать, то появляться. Упражняясь, вы можете сразу видеть их удвоенными. Это удвоение очень упражняет зрение, делая проскок, уменьшая или увеличивая, сдваивая или раздваивая его.

Здесь пространственный сдвиг видимости, происходящий непосредственно в нашем глазу и в сознании будит привыкшую к покою сетчатку и центры зрения.

В мастерской пространственного реализма в Академии художеств в 1920 году я ставил следующий опыт для работавших у меня. Прямой мольберт ставился боком (в профиль) в двух шагах от наблюдающего. На ребре мольберта, на высоте глаза белилами ставилась буква или знак, вершка в два. За мольбертом вешалась бумага 30 сантиметров шириной и 20 — высотой. На бумаге слово из четырех букв в восемь сантиметров высотой, по бокам на расстоянии 2 метров от слова — два красных круга.

В первом случае наблюдающий глядел на знак мольберта и видел только его; во втором случае он переводил моментально внимание на бумагу с 4 буквами и, к своему удивлению, видел всю бумагу, и читал все слово сквозь мольберт; в третьем случае он вновь переходил глазами и вниманием на знак мольберта, но по указанию должен был смотреть одновременно и на далевые окрашенные круги. Тогда свершался феномен расширения ребра мольберта, удвоения знака в сознании и зрении и соединения задних четырех букв в одно и то же время, но мольберт не оставался покойным, он то сжимался, то расширялся до необычайных размеров.

Впоследствии, чтоб укрепить внимание при расширении взора, я вешал на место цветных кругов качающуюся модель, длинный тонкий шест в четыре метра с насаженными на концах белыми кругами.

У себя дома я предлагаю следующее простое упражнение: отдыхая, лежа на боку, вы переносите привычное смотрение в новую для вас фазу (горизонталь ваших осей глаз переводится в вертикаль). Глядя на стену и фиксируя одно ее место, попробуйте ввести в сознание полностью все, что отражает ваша сетчатка. Если в поле вашего зрения сбоку открытая дверь, а с другого — окно, то, наполняясь видимым, ваше сознание и зрение одновременно покажут вам, какие тонкие перегородки-стенки вас окружают, вы странно их почувствуете как бы из картона, а себя как бы выходящим из этого тонкого ящика, окруженным вполне пространством, ощущающим его далеко кругом себя.

Это ощущение надо как можно чаще развивать. Вы будете смотреть на ваше жилье, как на ваше платье. Ведь оно не отделяет вас от пространства.

Если вы хотите испытать пространство низшей меры, то попробуйте, когда вы едете в поезде боком на верхней скамье, смотреть вдаль и на пролетающие столбы (теперь параллельные осям ваших глаз) одновременно, разом. Вы поймете узенькую щелку смотрения, которую когда-то имел человек-зверь, не могший поднять голову и не стоявший еще на двух ногах. Он видел так же, как и вы сейчас, небольшой сектор неба, постоянно ограничиваемый и заполняемый земной поверхностью, постоянно от него убегающий вперед.

На природе в поле угол зрения, естественно, шире, потому что там нет ни небоскребов, ни неистового движения, которое невольно порабощает взор.

На улице особенно трудно смотреть широко, глаз привык к коридорам. Но дома могут помочь глазу, отказавшемуся от привычного смотрения.

Надо учиться смотреть из центра, захватывая все более широкий угол зрения, смотреть не точкой, а вбирать в себя изображения, получаемые на всей сетчатке.

Стоя на мосту, где отражаются большие здания, сразу увидеть все дома, включая небо; не переставая видеть дома и небо, включить их отражения до края уходящего неба. Увидеть все это одновременно, хоть на короткое время, очень трудно.

Эти опыты легче убедят, как мы еще не готовы к трем мерам.

Научившись ш и р о к о смотреть перед собою, надо учиться захватывать угол за 180 градусов, сближая стороны назад, чтобы заглянуть и за свою стенку-спину.

Почему спина закрывает и отнимает у нас пространство? Почему мы должны все вечно считаться с этой стенкой? Для того чтобы избавиться от нее, недостаточно только обернуться — ведь если обернуться, то поворачивается и стенка-спина и опять задергивается железный занавес на три четверти всего видимого мира.

Помня об этом занавесе, надо развивать новое чувство пространства, пробуя разом видеть все движущееся. Тогда можно увидеть скрытую связь всего живого: отдельное движение, казавшееся в начале стремительным, становится объективно спокойным, всецело зависимым от общего движения; то, что было раньше совершенно отдельно, без связи с видимым — мчавшийся автомобиль с весело или скучно сидящими пролетающими — в широком угле зрения моментально теряет эту личную окраску и вплавляется в цепь видимости одного общего движения. При этом странно уничтожается привычное понятие о быстроте и совершенно ясной возникает идея относительности.

Входя в большую залу или храм, не замечаешь ни портретов, ни икон.

Сразу видна только общая пространственность. Происходит это оттого, что, как бы велик ни был храм или зал, мы несем с воздуха все же расширенный угол зрения, покрывающий сразу всю пространственность помещения. И обратно, когда выйдешь из закрытого помещения, наш сектор зрения уже не вмещает открытую пространственность.

Так же точно и на природе мы уподобляемся зрителю, рассматривающему в громадном храме украшения на иконе или в комнате разную этажерочную мелочь, не видя главного.

Мне удавалось такое упражнение.

Идя в городе по тихому широкому месту, сразу обернуться и как можно интенсивнее воспринять весь пейзаж, захватывая как можно более неба — обернувшись на старый путь, уверенно смотреть перед собою, сочетая все видимое с только что виденным — обвести себя кругом небом и всем впечатлением видимости.

Здесь ощущение нарастающей новой меры особенно заметно в потере двумерного чувства и появлении нового чувства — глубины пропасти.

Подобное ощущение я испытал, лежа меж деревьев и глядя долго в небо. Теряется привычное сознание переднего и заднего плана, исчезает чувство притяжения земли, является ощущение новой меры пространства, в котором нет ни верха, ни низа, ни сторон, т. е. направление безразлично.

Еще полнее я испытал это новое ощущение пространства при следующем опыте.

На ходу ясно представить себе все, что осталось за собою (за спиной): небо, улицу, дома, включая все это сложное впечатление. Вижу идущего мне навстречу прохожего и стараюсь ясно его запомнить, особенно ритм его движений и шагов. Держа твердо все круговое впечатление, с большим волевым усилием идя к нему, сочетаю себя с ним и его движениями. Мы проходим друг друга, как одна часть целого, и, когда он уже за мною, я не покидаю его и как бы вижу его, очень уверенно следя за ним, не оборачиваясь, в связи с улицей, с тротуаром и также ритмично связанным со мной. При этом я стараюсь также внимательно видеть впереди меня.

Это совершенно новое ощущение пространства за собою и перед собою вызывает головокружение — начинаешь качаться.

Возможность нового перпендикуляра

Эти качания разрушили упор трех пространственных координат в мою точку сознания.

Наблюдая, я понял, что красота переднего плана всецело зависит от непосредственного влияния противоположного плана.

Когда видишь пылающий огненный закат в мгновенно повернешься в глубокий фиолетово-синий холод, тогда поймешь и почувствуешь их взаимное влияние на органы центральных восприятии, и узнаешь, и ощущаешь, что они оба действуют на тебя р а з о м, а не раздельно. По существу, мы никогда не видим иначе, мы только не осознаем до временя этого и думаем, что видим только полукружие.

Работая, исследуя и наблюдая, делая аналогии, я почувствовал и понял, что с к р е п а в отправной точке трех мер неверна, что ее надо расшатать, сдвинуть и дать ход новому чувству от условности углового предела.

Какую огромную радость я испытал, о т к р ы в возможность сдвига с мертвой точки трех неуглубленных направлений.

Это произошло после целого ряда работ и наблюдений.

Я стоял, спокойно наблюдая на природе схождения сторон: вдруг, ясно почувствовал и понял идущее от меня лучом направление — л и н и ю н а з а д.

Первый вопрос был: а не продолжил ли я н а з а д линию, идущую передо мною вперед?

Нет! Я ясно чувствую и испытываю, что не продолжил, а с о т в о р и л н о в о е направление, мне бывшее совсем неизвестным!

Линия шла от меня в п е р е д в бесконечность, моя воля создала новое движение линии в а б с о л ю т н о противоположную сторону.

Правое и левое, верх и низ, и только одно «вперед» я воспринимаю, как уже данную мне культуру из далекого прошлого, но «вперед» и «назад» о д н о в р е м е н н о еще не появлялось в человеческом сознании, и это потому, что человек своим телом до сих пор был п р е д е л о м для линии третьей меры, с п е р е д и – н а з а д, как земля — п р е д е л для линии с высоты вниз.

Я уничтожаю этот предел, создавая линию-направление, проходящую сквозь меня назад, сквозь землю через моего антипода к звезде.

Из этого я заключаю, что человечеству не хватает целого сектора наблюдения. Этот пробел должен быть заполнен. Только тогда мы сможем сказать, что мы знаем полные три измерения, и поймем значение г л у б и н ы.

Эти новые искания в пространстве дают новое понимание в р е м е н и. «В прошлом кроме того, что было, есть еще то, что могло случиться, но не произошло. В будущем есть все возможности того, что случится, но может и не произойти. Здесь мгновение, быстро бежавшее вперед, вдруг остановилось и сотворило путь в обратное: сделалось центром творческим, а не исчезающим в прошлом или будущем.

Эта мысль новой меры идет постоянно от центра, который может возникнуть в любой точке, везде равно вперед и назад, как в будущем и прошлом.

В моих воспоминаниях о трудном подходе к определению измерений, в работе и изучении пространства есть яркая незабываемая минута радости. Бродя на солнце и вбирая в себя весенний выпирающий рост разворачивания набухших почек, я вдруг понял разность движений корней и ствола растений, так же как и набухание почки из центра, рост плода.

Мне вмиг стала ясна схема роста оплодотворенного яйца: круг и 2 пересекающиеся, она разрешила так долго мучившее меня, сомнение о з а к р е п о щ е н и и трехмерного пространства.

Я понял, что и как я должен искать в пространстве. Наука дала мне в руки ценное орудие: исследование о зарождении простейших организмов и их происхождении. Оно показало мне, что внимательное наблюдение над условиями роста каждого тела, создаст представление, что наращение всякой ткани в самом начале идет от ц е н т р а — точки семени р а з о м к о к р у ж н о с т и. Для меня раскрылось совсем новое понятие, что идея о трех мерах — еще незавершенная чудесная догадка о при-

родном направлении движения и что она существует в плоти и крови всего зарождающегося, и что она разворачивает свою д в и ж у щ у ю с я суть в развивающейся последовательности известных и еще неизвестных нам пространственных мер. Откровение этих тайн во всей их пространственной последовательности вырабатывалось ценой громадных усилий и жизни целых поколений. Так, постепенно уходя от плоскостного понимания жизни, мне удалось представить себе и уловить идею движения трех мер, наблюдая органическую жизнь.

Всякая коррекция всех абстрактностей, несомненно, лежит только в окружающей нас природе пространства. Когда мы смотрим на дерево, мы не замечаем, что его движения в две стороны противоположные: точка семени вверх в корону ветвей и вниз в корону корней.

Мы знаем, что зародышевая клетка-точка, делясь, образует палочку-линию, но мы не замечаем, что она растет из точки не одним концом в одну сторону, а разом в о б е и з ц е н т р а. Клетки делятся не только в одном направлении. Линия, вырастая опять в обе стороны, дает плоскость — зародышевые листки, клеточки, расположенные в один ряд. Делением клеточек в о б е стороны от плоскости и во всех направлениях из ц е н т р а, родится т е л о (очень характерно дробление яйца ресничного червя).

Замечательно, что простейшие, как микробы-инфузории, очень ясно выражают собою ход по одной мере: постоянно делясь на два существа и как бы не умирая, они создают нить непрерывности. Когда они, видоизменяясь, соединяются в группу клеточек, составляя одно сложное тело, их непрерывность, уничтожаясь, создает новое явление — з е р к а л о - п о д о б и е частей. Свойство создавать и удерживать подобные органы — признак высшей меры уже потому, что до тех пор у них зеркальность как бы прерывается в самом начале постоянным разделом на две взаимно удаляющиеся части.

Высший организм в своем движении, создавая п о д о б н ы е органы, выявляет через зеркальность еще необъяснимое но уже видимое движение новой меры.

Схема движения разнится, по существу, от прежней в о с н о в н о м движении точки.

Точка-фикция предполагалась движущейся в о д н у с т о р о н у, а следовательно, так двигалась линия, плоскость и тело.

Я ставлю новый закон движения фикции точки так:

Т о ч к а движется р а з о м из ц е н т р а в п р а в о и в л е в о и образует л и н и ю.

Л и н и я как бы г о н и т себя из ц е н т р а всей своей д л и н ы, также р а з о м в о б е с т о р о н ы, образуя этим движением п л о с к о с т ь.

П л о с к о с т ь, движась, как бы р а с п у х а е т р а з о м, д в и ж а с ь одновременно в в е р х и в н и з, образуя этим движением т е л о.

Таким образом, абстрактное представление трех мер, оставаясь руководящим в своей сути, сдвигается с мертвой точки и дает возможность свободы новых пространственных построений.

Где аналогия движения гориллы, вставшей на обе ноги, и развертывания клеточки из центра в обе стороны?

Клетка-точка развертывает себя в длину из центра, горилла-точка, развернувшаяся в горизонталь тем же путем, когда поднимается на ноги, она уже начало перпендикуляра к плоскости, готового разделиться из центра и сотворить собой объем. Но чтобы сотворить собой объем, она должна одновременно понять свое движение не только вперед (перед собой), но разом, одновременно: в п е р е д - н а з а д - в в е р х - в н и з - в п р а в о - в л е в о.

Но этого не могла сделать горилла, не мог сделать дикарь, да и современный человек еще не может достигнуть и осознать хотя бы только движение разом — в п е-

р е д и н а з а д. И горилла, и дикарь, и современный человек, существа одного порядка, медленно разворачивают и накопляют в своем сознании опыт и стремление к бытию в высшем теле величайшей динамики, посылающем волны от своего объема — как с о л н ц е в одно мгновение р а з о м и в с ю д у.

С д в и г т о ч к и с о е д и н е н и я трех к о о р д и н а т в моем сознании.

Я сидел в саду в полдень, наблюдая, как изменялась в цвете стоявшая против меня зеленая скамья под солнцем. По ней пролетала поразительной красоты легкая светящаяся голубизна, окруженная великолепным густым сиреневым тоном. Тени от скамьи казались глубоко фиолетовыми. Как только я хотел присмотреться, фиксируя неподвижно свое наблюдение, так очарование летящей цветности исчезало и сказка цвета грубо обрывалась.

Я понял: чтобы получить живое ощущение цвета, не следует никогда его фиксировать длительно глазом, не аккомодировать зрение на цвет, а проходить мимо него, о х в а т ы в а я с к о л ь з я щ и м в з о р о м — только тогда и можно получить чрезвычайно богатое впечатление основного цвета и ярких дополнительных к нему.

Смотря таким образом, мой взор невольно начинает охватывать и расширять свое поле зрения. Я понял драгоценное свойство р а с с е я н н о г о взора мечтателей поэтов, художников.

Глубинное подсознание освобождает — раскрепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы. Через внутреннюю сосредоточенность мир видимый входит во всю раму нашего глаза до самого предела целый.

Это сильное впечатление человек с самого начала бессознательно отражал, обуживая, сокращая, доводил до полного истощения громадный ток и силу полученного восприятия. Но подсознательное, становясь осознанным, дает огромную власть вниманию, рассудку.

Наблюдая широко цвет, я понял также, что и форма дает наиболее ценное выражение, связываясь широко и быстро сцепляясь с окружающим в предельном развороте наблюдения.

Форму так же, как и цветность, нельзя фиксировать, закреплять в ее отдельном длительном выявлении. Я впервые понял и увидел, что пора уже сменить р а с с е я н н о - п о л н о видящий глаз с о з н а т е л ь н о - р а с ш и р е н н о смотрящим и цельно ищущим.

Впервые сталкиваясь с задачей широкого смотрения, я увидел широко и глубоко соединяющуюся картину всех цветностей и форм. Останавливая как бы рассеянно взор в центре наблюдения и вводя в сознание постепенно через сетчатку всю цветоформовую объемность, я чувствовал интенсивно и сознавал всю силу живого широкого охвата. Здесь подсознательное, проходя через рассеянное, становится осознанным и широко соединенным с видимым миром.

Новое смотрение потребовало и нового способа передачи, оно привело к работе д в у м я р у к а м и.

Все зрительное поле заполняется р а з о м всем в и д и м ы м.

Находясь в полном покое, оси глаз фиксируют предметность и только две руки, одновременно подчиняясь широко и возможно полно охватывающему зрению, отображают видимое в п о л н у ю д в у х м е р н у ю п л о с к о с т ь.

Надо приучаться рисовать и писать красками обязательно обеими руками при условии: ставить зрительную точку в центре, всегда смотря разом во всю плоскость разворота в две стороны.

Учиться видеть одновременно двумя лучами без аккомодации. Наблюдая два предмета, пробовать разбирать двумя лучами расстояние глубины. Один луч упереть в стену комнаты, другой через окно в воздух. Тогда начинается понимание глубины, стенки и перегородки в комнате кажутся пленками видимости.

В мастерской сразу была заметна разница между этюдами, написанными одной рукой и двумя. Последний всегда насыщеннее пространственно и богаче движением.

В начале можно сделать несколько эскизов при следующих условиях: смотря в намеченную точку в центре и не спуская глаза, начинать рисунок, делая левой рукой прямую, а правой кривую линию, и наоборот — левой окружность, а правой треугольник.

Сделав ряд таких упражнений, построить композицию из простейших начальных форм: куба, шара, эллипса, квадрата.

Двигая разом две линии, мы почти моментально творим плоскость. Надо строго следить за тем, чтобы обе руки шли в поле зрения стоящего спокойно в центре взора. Глаз ни в каком случае не должен бежать за какой-либо одной рукой. Он их видит о д н о в р е м е н н о движущимися. Техника левой руки быстро приобретается, а все общее тело живописи делается удивительно живым и цельным.

Это противоположно прежнему способу работы.

Прежде глаз, наблюдая видимость, соединял оси глаз в одной точке — а к к о м о д и р о в а л и следом движения этой точки — (о д н а м е р а) передавал сущность видимого.

Здесь ясно видно, как на важном служебном органе-руке отразилась медленное развитие глаза.

Почти во всяком акте нашей жизни участвуют о б е руки.

В искусстве музыки и скульптуре участвуют две руки, в искусстве художника работает одна рука.

Этому причина — постоянное одномерное рассматривание и срисовывание предметного в упоре.

Глаз, объективно смотрящий (неаккомодирующий), не видит никаких подробностей и не распыляет предметность, видит все насыщенно полным и идеально цельным.

Понятно, работая в условиях такого смотрения, две руки отразят цельность впечатления наблюдающего. Так же понятно, что работа двумя руками требует большей напряженности: глаз ставится в центре, не аккомодирует, объективно следя за частным и строго проверяя о б щ е е ц е л о е.

Движение обобщает видимость в целое. Предметность изменяется в движении. Несущийся поезд превращает в компактную массу летящую отдельность вагонов.

Чем скорее движешься близ плотной садовой решетки, тем отчетливее видишь за нею общие массы.

Можно, движась, смотреть по-разному: подымаясь или опускаясь в лифте, можно видеть решетку лифта или стены без решетки, но можно включить и видеть одновременно решетку, стены, двери, лестницы, людей.

Развивая подобные опыты и сосредоточенно наблюдая, я вставал иногда на середине улицы и, глядя вдаль, старался увидеть разом всех идущих и едущих вперед и назад. Не переставая смотреть вдаль, не упускать прошедших и проехавших мимо, включив все, что за спиною. Когда почувствуешь это движение спереди и сзади во всей полноте и напряженности, то испытываешь до испуга чувство глубины, как бы перед пропастью.

Из этого ощущения пробивается росток новой мысли: е с л и б ы м ы з н а л и г л у б и н у — н е б о я л и с ь б ы в ы с о т ы.

Очевидно, что передняя плоскость не имеет глубины для нашего зрения. Мы по привычке упираемся в нее глазами, как в землю ногами.

В горах перед пропастью или на подоконнике любого этажа привычный упор глаза в переднюю плоскость нарушен, рождается безудержное желание опереться — броситься наперекор самосохранению, чтобы успокоить страшно изменившееся чувство равновесия.

Наш глаз немногим совершеннее ноги слепого: горизонтальная плоскость для ноги, вертикальная — для глаза. Нога шагает по твердой стене, глаз скользит по прозрачной. В обоих случаях, теряя равновесие, мы падаем.

Здесь же ответ утверждению, что ушной аппарат человека с тремя полукружными каналами является идеалом равновесия — пределом искания новой меры, потому что три канала взаимно перпендикулярны, как и пространственные меры.

Когда человек валится, то он обнаруживает, что его органы видения и слышания далеко несовершенны.

Тем же, кто настаивает на п р е д е л е, уже было достаточно показано, что может быть приобретен сложный, совершенно иначе действующий орган и утрачен ненужный.

Говорят о слепых, имеющих особое зрение.

Да, и они видят и когда-то владели нашим аппаратом, и их впечатлительность и внутренний свет ведет своим происхождением длительную человеческую культуру глаза.

Наука с м о т р е т ь и п о з н а в а т ь приведет к совершенно новому миро-определению. Все понимание видимости станет совершенно другим. Размах колебания зрительного луча в охвате из центра будет неизмеримо длиннее, глубже и шире несравненно.

Заключая опытную часть моих долгих, трудных, но крайне интересных наблюдений и исканий, я предлагаю при всех опытах и упражнениях, живо сочетая переднее и заднее, н е з а п о м и н а т ь, а у ч и т ь с я в и д е т ь затылком, теменем, висками и даже следами ног, так же, как йоги у индусов учат дышать не одними легкими, а всеми частями тела.

Наблюдая и приучаясь видеть все разом наполнение — сразу кругом себя, — можно достичь познания п р о х о д и м о с т и - п р о н и ц а е м о с т и с необыкновенной силой.

Так художник учится творчеству неба и земли.

Живая ткань самой природы, объясненная очертаниями начальных, далее все усложняющихся мер, служит подходом к идее н о в о г о п р о с т р а н с т в а, показывая это развитие сознания во времени и пространстве от самого начала в постепенно разрастающейся сложности, разгорается от искорки зарождения в одно большое пламя жизни, движущееся и проходящее во всех условиях, известных человеку пространственных мер, до замечающегося теперь нового восприятия жизни, дающего новые огромные возможности.

Глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее.

В прошлой жизни каждый отгораживал и устраивал свою собственную клеточку. Художник, живший в этом замкнутом мире личного устройства, отражал жизнь, как видел и понимал, поневоле узко и лично.

Новая молодая жизнь разбила у нас все загородки и стерла грань клетки.

Художник первый это почувствовал, наблюдая природу. Он отказался от изображения красивых уголочков и буржуазных покоев с их обстановкой.

Он увидел мир без границ и делений. Он видит текучесть всех форм и понемногу догадывается, что вся видимость простых тел и форм есть только след высшего организма, который тут же и связан со всей видимостью, как небо с землею.

Для него небо не раскрашенный голубой краской полог вечности, а постоянно безначальная — безвечная глубь. Земля закручивается, заворачивается в нее своими боками. Для него даль не есть радостная плоскость покоя и красочного удовольствия, а ужас полета, удержанного только общим случаем тяготения.

Земля мчится вместе с приставшими туманностями и облаками, а не висит, как раскрашенный холст. Горы, камни, леса, дома, моря не прилипли, а впились в нес и еле держатся на быстрине полета. Горы —самые древние выпуклости земли и долины, ущелья — легкие морщины на ее лице; океаны и моря — чрево, в котором зачалось и родилось все живое — движущееся. Поверхность земли — то, что встречается с высшим пространством — заключило собой свой остов, скрытый род движений, салу, тайну внутреннего жара. Ее периферия это высшее выражение ее лица.

Надо сократить сроки движения всему до размаха молнии, только тогда поймешь и выявишь непрерывность растения, кристалла, бактерии, зверя, человека.

Надо уметь включать в общий ток все видимое, уметь замедлять и ускорять движение этого тока. Только так сцепляя и так ускоряя движение части, медленно движущейся, и замедляя скорую, можно получить новую связь — новый неожиданный организм, о котором мы еще ничего не знали — он протекал для нас, дробясь тысячью мелкой предметности.

«О всех вещах надо знать только самое важное, а не тьму унижающих их подробностей». (*Елена Гуро*, Бедный рыцарь.)

Природа говорит: «Наблюдайте мое творчество, но не фотографируйте кистью, карандашом, резцом.

Если вы пойдете путем повторения моих форм, вам никогда не достичь безграничности совершенства движения моих частей и всего целого.

Вы можете только учиться творить подобно мне, с той же силой и даже более.

Вы моя совершенная суть, и вам дана воля и движение к творчеству созидания, а не только к творчеству воспроизведения подобного».

Печатается по изданию:

Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.

Михаил Матюшин

НЕ ИСКУССТВО, А ЖИЗНЬ

Есть времена, когда человечество, громоздя опыт на опыте, создает условный знак, в который вливается его творчество, и начинает называться искусством («искусство сделано»). Но вначале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется «правым», «центральным» и «левым». Оно уже «*Сила разделившаяся*».

«*Зорвед*» по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначально девственную почву опыта.

«*Зорвед*» знаменует собой физиологическую перемену, прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

«*Зорвед*» впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», все то пространство, остававшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками «Зорведа», ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Эти самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, не вливающийся ни в какую форму и знак — «правого», «левого». Это пока еще «*Сама примитивная жизнь*», идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

Печатается по изданию:

Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

Бенедикт Лившиц

В ЦИТАДЕЛИ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЛОВА

I

Знак, под которым возникло, развилось и процвело все западноевропейское искусство конца девятнадцатого века и наше, русское, девятисотых годов, есть самодовление формы-содержания, как единственного и вместе с тем определяемого элемента каждого явления искусства. Такое понимание последнего исключает всякую его зависимость от каких бы то ни было вне его лежащих целей, отвергая служебную роль искусства не только как нечто последнего недостойное, но как противоречащее самой его природе. Исторический факт существования «высокого искусства» (grand art), вскормленного церковью, государством или частным меценатством, нисколько сего утверждения не опровергает, ибо с изложенной точки зрения все известные нам образцы «высокого искусства» представляются результатом борьбы между творческой волей художника и извне поставленными ей целями, вещественным доказательством его, художника, победы и вдохновенным свидетельством его свободы. В этой победе, как и во всяком преодолении частного общим, временного вечным — подлинная сущность искусства, всегда неизменного, всегда равного самому себе в том ощущении единства творческой личности, которое является и исходной точкой возникновения искусства, и конечной его целью.

Поэтому те художественные течения, с которых приходится начинать историю современного искусства, отнюдь не хотели начинать собою историю искусства вообще, обрекая на забвение и небытие создания своих предшественников; не только скромные и столь быстро академизировавшиеся французские импрессионисты не посягали на вековое наследие искусства, но даже самый неистовый итальянский футурист, призывавший к разрушению музеев и библиотек, не пожелал бы видеть свои призывы воплощенными в действительность. Если бы мы наконец обратили внимание на крупный пробел в области социальной психологии новаторства, боевые лозунги революционных школ искусства получили бы, вероятно, объективную оценку и, во всяком случае, не запугивали бы никого.

Мы заинтересовываемся новым явлением искусства в лучшем случае к тому времени, когда оно начинает агонизировать, обычно же этот интерес возникает к явлению, уже завершенному, к течению, уже умершему: мы привыкли и любим получать произведения искусства из рук историка, а не художника, и нужны поистине сверхъестественные усилия, чтобы нарушить нелепую привычку нашу приходить «на все готовое». И считать это судом истории. Чтобы добиться общественного признания, необходимо прежде всего обратить на себя общественное внимание, запаздывающее на добрую четверть века, и в этом отношении такой скверно пахнувший цветок, как «эпатирование» публики, имеет, несомненно, здоровый социальный корень.

Таким образом, противоположение искусства современного искусству эпох предшествующих, помимо общих, так сказать, родовых законов противоположения «нового» «старому», основывается на том, что процесс борьбы художника за свободу

творчества, протекавший дотоле в большинстве случаев бессознательно даже для самого творца, ныне переносится в недра коллектива, именно — школы, целого ряда течений, выдвигающих, в качестве основной предпосылки всякого искусства, самодовление формы-содержания, как необходимое двуединство определяющего и определяемого.

За этим спокойным, в наши дни уже безусловно-неоспоримым положением стоит полвека подлинной войны в искусстве, непрерывный ряд блестящих побед нового понимания искусства и вдохновенных его достижений. Впрочем, продолжая эту, вполне законную, аналогию, следует сказать, что не на всех фронтах дело обстоит одинаково. С наибольшей легкостью и безболезненностью новое понимание утвердилось в музыке, которую издавна привыкли определять как искусство чистой формы. Страстной путь современной Живописи как будто близится уже к концу: во всяком случае, принеся гекатомбу прикладного искусства, она предвосхищает для себя возможность золотого века.

В наиболее сложном положении оказывается современная поэзия. Даже отгородившись от навязываемых ей служебных задач («гражданской» лирики и т. п.), она постоянно находится под угрозой вторжения в ее пределы элементов чуждых и враждебных: область языка поэтического в значительной своей части совпадает с областью языка практического, т. е. с разговорной нашей речью; слово — материал поэзии есть вместе с тем и средство общения нашего друг с другом. Отсюда — опасность смешения, а часто и отождествления обоих языков — поэтического и практического, различествующих не только по целям своим, но в соответствии с этим и по форме.

Впервые утверждение самоценности слова, как материала поэзии, в противоположность слову, как средству общения, было выдвинуто девять лет назад группой поэтов «Гилея», в лице Давида и Николая Бурлюков, Бенедикта Лившица, В. Маяковского и Хлебникова, давшего в своих произведениях образцы нового языка. История этого литературного течения, по скорбному недоразумению приявшего ничем не обоснованное наименование «футуризма», на памяти у всех, интересующихся судьбами русского художественного слова, учет же его революционного значения в сфере поэзии в наши дни еще преждевременен.

Робкие попытки ввести далеко еще не исчерпавшее себя течение в лоно академии делает группа молодых петроградских филологов, объединившаяся в «Сборниках по теории поэтического языка». Прекрасное же свидетельство жизненности и силы самовитого слова являют своим творчеством поэты содружества «Лирень»: Николай Асеев, Григорий Петников и безвременно угасший Божидар.

II

Изложенное выше, являясь необходимым предварительным замечанием к кратким характеристикам некоторых поэтов, отнюдь не притязает быть вступлением, объединяющим фиктивным единством творчество всех поэтов, печатаемых в настоящем номере журнала.

Общераспространенный взгляд на Уитмэна как на родоначальника ряда новых поэтических школ, грешит чудовищным непониманием его эзотерического творчества: обладая космическим сознанием, Уитмэн, подобно всем носителям этой высшей формы сознания, сам свидетельствует о невозможности выразить языком понятий строй души, интеллектом непостижимый:

«Слова моей книги — ничто, порыв ее — все».

Ясно, что с перенесения центра произведения за пределы его словесного плана, утрачивается всякий смысл учета формальных достижений в области последнего: кто станет рассматривать со стороны внешних приемов писания апостола Павла или «Аврору» Якова Бэма, хотя бы из особенностей их стиля и могли возникнуть литературные школы, подобно тому, как органический порок Сезанна создал особую школу живописи.

Равным образом, революционное по своему динамическому устремлению творчество Алексея Гастева, поскольку последний остается равнодушным к революционным путям поэтического слова, довольствуясь приемами наивного урбанизма, — в пределах настоящей статьи может быть использовано только в качестве отрицательного примера. Взаимопроникновение обоих планов внутренней динамики и внешней формы, необходимое в каждом произведении искусства и потому разрешимое при всяких условиях, в подходе к гастевской же современности дается стихами Григория Петникова «Из книги стихий», искусно сочетающими требования обоих порядков.

Поэзия Гр. Петникова — буйный расцвет самовитого слова, т. е. слова, осознавшего себя, как самоцель. Возвращенное этим сознанием к своим первоистокам, оно развивается по собственным законам, отличным от законов словообразования и словосочетания разговорной речи, направляемой исключительно потребностью нашею во взаимном общении. Этим вовсе не сказано, что оно, слово-самоцель, противополагаясь слову — средству общения, утверждает некое творчество в безвоздушном пространстве, обрекая поэта на вселенское одиночество. Напротив, поскольку язык практический, будучи языком лишь понятий, никогда до конца не удовлетворял нашей потребности в общении («мысль изреченная есть ложь»), постольку язык поэтический, этой целью не задающийся, легче всего ее достигает. Слово, освобожденное от тяжести смыслового содержания, тем самым еще не становится чистым звуком: между словом-понятием и словом-звуком лежит полная гамма эмоциональных значений. Именно поэтому слово-творчество не есть ни составление нового словаря, ни попытка перешагнуть из пределов слова в область музыки — но один из наиболее высоких путей подлинной поэзии, ищущей выражения невыразимого.

К сожалению, печатаемые в настоящем номере стихи Петникова не дают полного представления о словотворческом размахе последних его книг: «Быта побегов» и «Поросли солнца». Влюбленный не в слово вообще, но в слово русское, Петников, как весьма немногие, чувствует его далекие корни, покоящиеся в недрах нашего праязыка, чудесным образом заставляя их подыматься из вековых дремлин. Это — не цветоводство слова, как не сад вся поэзия Петникова, не кропотливое выращивание тепличным способом каждого растения в отдельности, но беззаботная — может быть, мудрая — уверенность обладателя богатого земельного участка в неизбежно-счастливом урожае. Что прав поэт, верящий прекрасным возможностям вольного роста слова, не ставящий ему никаких преград, — лучшее тому доказательство обе его не поддельной свежестью исполненные и радостью жизни заражающие книги.

В противоположность Петникову, у которого слово — растение, «поросль», «побег», слово О. Мандельштама замкнуто в самом себе, лишено способности органического роста, — обломок мертвой природы, подлинный «камень». Не словотворчество, но слово-испытание, непрекращающийся искус слова — вот что представляет собой поэзия Мандельштама.

« “Что” — голова отяжелела,
“Цо” — это я тебя зову...»

Что это, как не голова, немного склоненная набок, как бы прислушивающаяся к камертону, которым должно проверять каждый звук. Не новых слов ищет поэт, но новых сторон в слове, данном как некая завершенная реальность, — какой-то новой, доселе незамеченной нами, грани, какого-то ребра, которым слово еще не было к нам обращено. Вот почему не только «старыми» словами орудует поэт: в стихах Мандельштама мы встречаем целые строки из других поэтов; и это не досадная случайность, не бессознательное заимствование, но своеобразный прием поэта, положившего себе целью заставить чужие стихи зазвучать по-иному, по-своему. Все творчество Мандельштама, построенное почти исключительно на эффекте разностного восприятия известной звуковой его величины (отдельного слова или целого предложения), рассчитано, таким образом, на весьма узкий круг лиц, способных принять игру ощущений, предлагаемую им, этим безусловно интересным, но упадочным поэтом.

Отступая от нелепого литературного обычая, обязующего поэта молчать о самом себе, я нахожу нелишним сказать несколько слов о своем собственном творчестве.

Всю совокупность словесных единиц поэтического языка я представляю себе непрерывной массой, одним органическим целым, в котором различаю части одинакового, так сказать, удельного веса — состояний разной степени разреженности. Эти различия обусловливаются большей или меньшей связанностью звуковой стороны слова с его смысловым и эмоциональным содержанием, располагаясь по шкале, основание которой совпадает с нашим практическим, разговорным словооборотом, а вершина упирается в область чистого звука. В соответствии этим мне представляется высшим образом построения — тот, при котором слова сочетаются по законам внутреннего средства, свободно кристаллизуясь по собственным осям, и не ищут согласования с порядком явлений мира внешнего или моего лирического «я». Отсюда в конечном, пока только мыслимом, итоге — упразднение синтаксиса, как системы словосочетания, имеющей право гражданства только в языке понятий, и — как достижение попутное — изменение синтаксиса в целях вытеснения повествовательности изобразительностью. Образцы нового синтаксиса стихотворной и не стихотворной речи даны в моей второй книге «Волчье солнце» — книге скорее общих заданий, чем частных достижений. В «Болотной Медузе» я поставил себе целью разрешение некоторых конструктивных задач, возникающих из изложенного понимания слова — в частности, деформации его смысловой и эмоциональной сторон, — задач, доселе не привлекавших внимания русского поэта.

Печатается по изданию:

Пути творчества. 1919. № 5.

Велимир Хлебников

О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет, как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и самодержавным: звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук — чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд.

В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом — звук кругом разума.

Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук.

Или страна лучистого разума, или страна лучистого звука.

И вот дерево слов одевается то этим, то другим гулом, то празднично, как вишня, одевается нарядом словесного цветения, то приносит плоды тучных овощей разума. Не трудно заметить, что время словесного звучания есть брачное время языка, месяц женихающихся слов, а время налитых разумом слов, когда снуют пчелы читателя, время осеннего изобилия, время семьи и детей.

В творчестве Толстого, Пушкина, Достоевского слово-развитие, бывшее цветком у Карамзина, приносит уже тучные плоды смысла. У Пушкина языковой север женихал<ся> с языковым западом. При Алексее Михайловиче польский язык был придворным языком Москвы.

Это черты быта. В Пушкине слова звучали на *«ение»*, у Бальмонта — на *«ость»*. И вдруг родилась воля к свободе от быта — выйти на глубину чистого слова. Долой быт племен, наречий, широт и долгот.

На каком-то незримом дереве слова зацвели, прыгая в небо, как почки, следуя весенней силе, рассеивая себя во все стороны, и в этом творчество и хмель молодых течений.

Петников в «Быте Побегов» и «Поросли Солнца» упорно и строго, с сильным нажимом воли ткет свой «узорник ветровых событий», и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где «в суровом былье влажный мнестр» и есть «отблеск всеневозможной выси», ясно проводят черту между ним и его солетником Асеевым.

«Пыл липы весенней не свеяв», растет тихая и четкая дума Петникова «как медленный полет птицы, летящей к знакомому вечернему дереву», «узорами северной вицы» растет она, ясная и прозрачная.

Крыло европейского разума парит над его творчеством в отличие от азийского, персидско-гафизского упоения словесными кущами в чистоте их цветов у Асеева.

Другой Гастев.

Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не «ты» и не «он», а твердое «я» пожара рабочей свободы, это заводский гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина — чугунные листья, расплавленные в огненной руке.

Язык, взятый взаймы у пыльных книгохранилищ, у лживых ежедневных простынь, чужой и не свой язык, на службе у разума свободы. «И у меня есть разум» — восклицает она — «я не только тело», «дайте мне членораздельное слово, снимите повязку с моих губ». Полная огня, в блистающем наряде цветов крови, она берет взаймы обветшавшие, умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара, грозные и иногда величественные, из треугольника: 1) наука, 2) земная звезда, 3) мышцы рабочей руки. Он мужественно смотрит на то время, когда «для атеистов проснутся боги Эллады, великаны мысли залепечут детские молитвы, тысяча лучших поэтов бросится в море»; то «мы», в строю которого заключено «я» Гастева, мужественно восклицает «но пусть».

Он смело идет в то время, когда «земля зарыдает», а руки рабочего вмешаются в ход мироздания.

Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слово «бог» словом «я». В нем «Я» в настоящем молится себе в будущем.

Ум его — буревестник, срывающий ноту на высочайших волнах бури.

Май – июнь 1919

Печатается по изданию:

Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 632–633.

Велимир Хлебников

СКУФЬЯ СКИФА
Мистерия

— Идем сюда, — сказал Ка, — где Скифы из Сфинкса по утрам бегают по золотистому песку.

Лелеемые усталой ладонью ветра, сыпались пески и убегали дальше то как мука, то как снег, то как золотое море шумящих тихо-золотистых струн.

Рогатая степная змея подымала голову и после, тихими движениями, набрасывала себе на глаза песочную шляпу. Золотистый, он с шорохом просыпался со лба змеи. Жаворонок, недавно прилетевший из дальней Сибири, садился на черный сучок рога змеи, на ее засыпанный песком лоб, как на ветку, и погибал в меткой пасти. Он только что спустился из облачных хребтов, где они летели вместе, бок о бок, как моряки, слыша удары грома и поляны тишины заполняя своим пением жаворонков. Он отдыхал в вечно мерзлой стране на высунувшемся из крутого берега темно-глиняном, покрытом резьбой столетий, клыке мамонта; он ночевал в пространной глазнице мамонта; а утром, когда их стая, щебеча и опьяненная полетом, соединяла свои голоса в тот мощный звучащий собор, который мог бы быть понят отдаленным громом или отголоском великого пения богов, то человеку человеческий мир вдруг показался тесным и менее, чем ранее. Жаворонок, серебряный, с черными рогами, затрепетал и вдруг поник головой. Его большой черный глаз, где отражались еще реки Сибири, полузакрылся. «Я умираю, я тону в лоне смерти, — сказал он, — я, жаворонок». Став толще, песчано-золотая змея засыпала и последним каменным взором с желтым зрачком посмотрела на каменного льва. Чтобы напоминать молодым людским волнам о старых гребнях людей, его вытесали из камня и дали упругий удар хвоста кругом бедер, и плененные бедра, и полузакрытые глаза, и разрезанные морщинами веков губы. Он смотрел по-человечески вдаль, полузакрыв в песках звериные лапы. Случалось, что утренний морок останавливался около уст шептаться о тайнах столетий. Скомканные перчатки и скомканный плащ лежали на лапе льва. И странно было видеть черное сукно на суровом камне.

В это время малиновый меч солнца упал поперек пустыни, а черные пятна ночи побежали прочь, и прекрасное пение бесов донеслось до змеи из глубин мятежного звериного камня. Что там было, там, в подземельях львиного туловища, за кругом львиного хвоста? Седой вдохновенный жрец отодвигал на нити времен новую четку дня. Он стоял протянув руку. Юноши в венках были внизу. Жрица с голубыми серо-бледными глазами складывала, согнувшись, ветки для костра. Веря жрецу и задумавшись, она смотрела в упор серыми глазами и молчала. Руки ее собирали травы и бледные лютики, украшающие венки. Жрица молча смотрела на нас, прекрасно и строго, но веря нам, и одежды озером падали к ногам. Девы с черной повязкой кругом стана. Хворост, венки и смолы были сложены. Злаки пустынь, покрытые ручьем серебряного волоса, круглые и восково-зеленые, лежали на круглом камне. Сквозь черный колодец вынутого камня падал к нам малиновый луч.

А кругом, как стены храма, с задернутыми облаками глазами, лежал наполовину человеческий лев. Губка времени была пролита на его лицо.

— Дети, — сказал жрец, — вот он зажегся, сияющий глагол.

Мы благоговейно слушали его в этом подземелье храма. Он продолжал дальше:

— Вот большие и малые солнца кружатся во мне. Слышите ли вы их звук, как они поют, и пение их сливается с морским глаголом с морем солнц, с пением утреннего неба? И вся слава меня хвалит звездную славу там. И если мы конебесы и черный ветер концов наших грив, пена снежных комьев усталости, захлестывающие нас удары хвоста, злые глаза осады. Топот. Еще топот! Сколько их поднялось на дыбы и гуляет на задних ногах, грозя передними. Мы заполняем пропасти утесами, на которых книги, не прочтенные седыми волхвами тысячелетий. Мы захлестываем себя гривами, спешно набрасывая горный мост к небу. О, гул восстания! Осада. Деревья, бревна, осколки законов, горы, веры — все заполняет ров к замку неба. И улыбка судеб торчит репейником на наших диких гривах. Черные, белые, золотые, снежные товарищи. Вы походите на крыло орла, клюющего небо!

Стук прервал его мятежный голос.

— Что — там?

— Путешественник с сухой дыней на голове стучит палкой по камню храма, — ответили мы.

— Добре. Ломка уз еще надежней и верней. Пучина пуз пылает пеною парней! — огненно заключил он, сходя.

— Вспомним про полузадернутые временем глаза храмозверя. Вспомним эту губку времени, пролитую мимо глаз! — он кончил.

Прекрасный удав со свинцовым взглядом и холодным разумом в них, как будто на дереве, качался у него на руке. Серо-пепельные пятна свинцово-железным сложным узором украшали его тело. Он дважды обвил руку — живой думающий жезл, раскачивающий свое тело. Вы, жреческие отроки, расскажите, где вы были? Все сели на белые каменные лавки, вдоль стен. И ты, сероглазая и бледная, ты, призрак каменной лавки, вслушайся в таинство другого разума. Утро кончилось. Все начали свои повести. И первый начал:

— Я сидел в подводной лодке, я склонился над столом-зеркалом. Журчание воды слышалось сверху и с боков. Мы неслись. Однообразные волны серым узором плеска покрывали поверхность зеркала. Но темная черта омрачила море, и на ней были трубы и дым; на корме были люди. Звонок. Звонки. Шум подводного выстрела. Бледное пламя! Мы сказали: «Хох!» Мы ложились на дно. Нас обгоняли человекопохожие предметы. Так, крутясь, падают листья дерева — в голубой сумрак дня, и стучались в окна подводной лодки рукой мертвеца. Веками раньше, но в тот же вечер, в пустыне дубовых стволов, под водой гребя веслами, мы, Запорожская Сечь, подплыли к голубому городу и качались под водой и сторожили черно-золотые паруса. Под водой мы гребли веслами. Красное, как сегодня утром, солнце закатывалось в море. Но сечевики дышали в трубки, держали в руках смоленые концы весел и тихо качались под водой. Но вот проплыла ладья. На ней стояло много женщин в белом; все темные и стройные. Стоя на корме в длинных золотых кольцах на локтях и ногах, они были дети, ответившие на синие волны моря черными лучезарными волнами волос. Они плыли дальше. Наш вождь поплыл вплавь и как утопленник был принят на ладью. Сытые грабежом, мы поплыли назад. Пустые дубы чуть заставляли горбиться, море, и только морские хохотуньи, увидя нас, прядали кверху. Морской шар синел. Мы были у родины. Славянки в золотых волосах встречали нас у устья реки и пели:

Челнок с заморским витязем
Зовет на берег выйти земь.
Толпе холодных лад

Не надо медных лат.
Мы бросили жребий в синь,
Венком испытуя богинь.
Вернулись! Вернулись! Вернулись!
Знакомые тополи улиц.
Голубые, плакать не за чем.
Есть утех колосья резать чем.

Мы тихо зевали, утомленные длинным рассказом, где времена сияли через времена. И кто-то сказал: «Я тот же! Я не изменился!»

Мы встали и разбрелись. Костер дымился над серебристым пеплом. Но вот священное пламя заколебалось и задвигалось как змея, когда она прислушивается к священным звукам. Все насторожились. Кто-то вошел и шепнул на ухо и показал на камень змеевласой женщины, стоявшей в сумраке. Кто-то сказал: «Помни об осужденных умереть на заре. Ах! Сплести еще одно уравнение поцелуев из лесных озер».

Целый день нагой я лежал на песчаной отмели в обществе двух цапель, изучаемой каким-то мудрецом из племени ворон. Он не видал еще нагого человека. Я думаю так.

Между тем озеро, полное неясных криков и вздохов, начинало жить особой ночной жизнью. Вздохи избытка жизни, покрываемые мрачным кашлем цапель, доносились от него, похожего на тусклое серебро. Сын Солнца, женоподобный, темный, в волосах ниже плеч — бывало, он любовно и нежно расчесывал их большим гребнем, точно он звал это делать незнакомую девушку, — выходил из-за костра, и чем сильнее он опускал свой гребень в темные волосы, тем любовнее и темнее делались его добрые глаза.

Кружево и белая рубашка женщины оттеняли темную шею йога. Его ноги, одетые в светлые волосатые штаны белого, были обуты в привязанные ремнями подошвы.

Я помнил кроваво-золотые пятна на голубовато-белой голове призрака, золотое пятно его шлема и черный дым над ним, точно копоть над пламенем свечки.

Пустыня молчала. Ночью мы поднялись смотреть коготь гуся, блиставший в вышине, и освежиться дивным холодом ночи.

Большие костры изумили нас. Путешественник заснул и, упав головой, темнелся около ног, закрытый плащом.

— Завтра вы оставите храм, — сказал старик.

К утру, во время черной зари звезд, мы расстались.

— До свиданья, — сказали мы.

Ка увел меня за руку. Прошли месяцы войны.

Мы встретились на севере, у моря, на покрытых соснами утесах.

Я помнил слова седого жреца: «У вас три осады: осада времени, слова и множеств». Да, государство людей, родившихся в одном году. Да, таможенные границы между поколениями, чтобы за каждым было право на творчество.

Правда, их тела нам не нужны. Но ведь отдельные тела — листья, и остается еще дуб. Пусть он воет от наших ударов — что нам до листьев? — их много, и на смену одному вырастет другой.

Поезда уже были проложены по дну моря; я воспользовался одним из них. Среди этих утесов, изрытых морщинами, чьи ноги были вымыты морем, мне нужно было найти Числобога — бога времени. Один из этих черных утесов, точно любимец древних — зубр, стоял в море и рога опустил в море. Я шел к нему, шагая по людским глинам, прилипавшим к подошвам. Глина тихо скрежетала. Мы относились к людям, как к мертвой природе.

Китаец, со спрятанной косой, пропустив сквозь ноздри змею, вышедшую потом изо рта, улыбался узкими глазами в слезах, приговаривая: «Хорошая змея, живой змея». Потом он носился с гремящей острогой, собирая зрителей, и высек за что-то маленькую куклу, у которой просил помощи и чуда.

— Теперь сделает, — лукаво объяснил он свой договор с небом. Белая мышь выползла из чашки.

— Живой, — радостно указывал, что мышь — живой.

— Где Числобог? — спросил я его. Он вынул змею и сказал:

— Ветер знает, моя бог не знает.

— Стрибог, ты синий и могучий, ты, верно, знаешь, где Числобог?

— Нет, — ответил, — я должен сейчас как буря погнать над морем стадо ласточек. Спроси Ладу — она среди лебедей и лелек.

Лада направила к Подаге.

Подага холодно убивала зайца о ружье и в белой шубке стояла на поляне. Знакомые серо-голубые глаза удивили меня.

— Числобог? — спросила Подага. — Он стал где-то королем государства времени.

Две гончие своим зовом прервали разговор. Это меня удивило. Как? Он собирал подписи своих первых подданных? Числобог мог стать королем времени? Легкий вздох вырвался вслед навсегда исчезнувшей Подаге.

Привыкший везде на земле искать небо, я во вздохе заметил и солнце, и месяц, и землю. В нем малые вздохи, как земли, кружились кругом большого. Что ж, от этого Подага не вернется. И даже лай ее гончих становится все тише и тише. Я стал думать про власть чисел земного шара. Еще уравнение вздохов, потом уравнение смерти. И всё.

На этом государстве не будет алой крови, а только голубая кровь неба. Даже среди животных различают виды не только по внешнему виду, но и по нравам. Да, мы искусные и опасные враги и не скрываем этого.

Я был у озера среди сосен. Вдруг Лада на белоструйном лебеде с его гордым черным клювом подплыла ко мне и сказала:

— Вот Числобог, он купается.

Я посмотрел в озеро и увидел высокого человека с темной бородкой, с синими глазами в белой рубахе и в серой шляпе с широкими полями.

— Так вот кто Числобог, — протянул я разочарованно. — Я думал, что что-нибудь другое!

— Здравствуй же, старый приятель по зеркалу, — сказал я, протягивая мокрые пальцы.

Но тень отдернула руку и сказала:

— Не я твое отражение, а ты мое.

Я понял это и быстрыми шагами удалился в лес. Море призраков снова окружило меня. Я этим не смущался. Я знал, что $\sqrt{}_{-1}$ нисколько не менее вещественно, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и, -1 и -2, -3, и $\sqrt{}_{-1}$, и $\sqrt{}_{-2}$, и $\sqrt{}_{-3}$. Где есть один человек и другой

---

[1] Ср. с «Мнимостями в геометрии» Флоренского об образных возможностях, таящихся в математической идее мнимого числа, комплексных чисел. Ср. также у Музиля в «Терлесе» и у Замятина в «Мы». У Хлебникова мнимая единица — постоянный персонаж. См. в рассказе «Ка»[2]: «А вы знаете, что природа чисел та, что там где есть да числа (положительные и отрицательные существа), там есть и мнимые (v-1)? Вот почему я настойчиво хотел увидеть $\sqrt{}_{-1}$ из человека и единицу, делимую на человека. И его лицо преследовало меня всюду в шуме улиц». Лейбниц, называя мнимые числа «чудом», говорил: «Это поразительный полет духа Божиего, это почти амфибии, пребывающие где-то между бытием и небытием».

естественный ряд чисел людей, там, конечно, есть и $\sqrt{}_{\text{-человека}}$, и $\sqrt{}_{\text{-2 людей}}$ и $\sqrt{}_{\text{-3 людей}}$ и $\sqrt{}_{n}$-людей = $\sqrt{}_{m}$- людей. Я сейчас, окруженный призраками, был $1 = \sqrt{}^{1}_{\text{-человека}}$.

Пора научить людей извлекать вторичные корни из себя и из отрицательных людей. Пусть несколько искр больших искусств упадет в умы современников. А очаровательные искусства дробей, постигаемые, внутренним опытом!

Жерлянки, жабы, журавика окружали каменный желоб, где журчал ручей.

А я же жертву принесу — прядь золотистых волос Подаги сожгу на камне диком. Я расскажу, чем заменили мы войну. Железные рабы на шахматной доске во много верст, друг друга разрушают по правилам игры, и победитель в состязании уносит право победителя его пославшему народу.

Но вот послы.

— Добро пожаловать, любезные соседи.

А между тем Подага с гончими стояла на склоне холма.

Гуж гор гудел голосами грохота гроз в глухом глупце. Глыбы, гальки, глины, гуд и гул.

Зелено-звонкий. Змей зыби — зверь зеркал — зой зема — зоя звезд. И звука зов и зев. Зев зорь зияет зоем зова звезд. Над зеркалом зеленых злаков — зрачков зеленых зема, змея звука звонких звезд. Но плавал плот пленных палачей на пламени полого поля — пустыне пузыристых пазух и пуз на пенистом пазе пещерного прага пустот — пружинистой пяткой полуночных песен и плясок. Пищали пены пестропегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей. Их пестует опаска праздных прагов — еще прыжок пучинной пятки перинных пальцев прыжок прожег пружинистую пасть пены у пещер. О, певче-пегие племена! На большом заборе около моря было напечатано: «В близком будущем открывается государство времени». Каменные рабы, стоя на шахматном чертеже, охватывавшем часть моря и суши, разрушали друг друга, руководимые беспроволокой, уснащенные башнями вращающихся пушек, огненной горечью, подземными и надземными жалами. Это были большие сложные рабы, требовавшие и количественного и качественного творчества, выше колоколен, крайне дорогие, с сложными цветками голов. Невидимые удары на проволоке воли полководцев руководили действиями, наконец железного от почки до мозга, воина. Их было 32, которые не имели права встать на чужую клетку, не разрушив всеми силами стоявшего на ней противника. Их было 32 выше колоколен каменных рабов. Надев на локоть щит земного шара, можно было спастись от ударов.

Печатается по изданию:

Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 537–541.

Велимир Хлебников

ХУДОЖНИКИ МИРА!

Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда. Теперь такая задача — чечевица, направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей,— найдена. Эта цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. Вы видите, что она достойна нашего времени. Живопись всегда говорила языком, доступным для всех. И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке. Языки изменили своему славному прошлому. Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племени, родового союза, 4) государства — в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие. Теперь они, изменив своему прошлому, служат делу вражды и, как своеобразные меновые звуки для обмена рассудочными товарами, разделили многоязыкое человечество на станы таможенной борьбы, на ряд словесных рынков, за пределами которого данный язык не имеет хождения. Каждый строй звучных денег притязает на верховенство, и, таким образом, языки как таковые служат разъединению человечества и ведут призрачные войны. Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые — начертательные знаки — помирят многоголосицу языков.

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки.

Мы сделали часть труда, падающего на долю мыслителей, мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей и застаем на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии — привет им! Вот что видно с этой лестницы мыслителей: виды на общечеловеческую азбуку, открывающиеся с лестницы мыслителей. Пока, не доказывая, я утверждаю, что:

1) *В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что *Х* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

3) Что *З* значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость.

4) Что *М* значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине.

5) Что *Ш* значит слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и слияние границ между ними. Стремление одномерного мира данных размеров очертить наибольшую площадь двумерного мира.

6) Что *П* означает рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки прочь от другой и, как итог, для точечного множества, бурный рост объема, занимаемого некоторым числом точек.

7) Что *Ч* означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полый двухмерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе.

8) Что *Л* значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений широты, при данном объеме бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях — становления тела двухмерным из трехмерного.

9) Что *К* значит отсутствие движения, покой сети *п* точек, сохранение ими взаимного положения; конец движения.

10) Что *С* значит неподвижную точку, служащую исходной точкой движения многих других точек, начинающих в ней свой путь.

11) Что *Т* означает направление, где неподвижная точка создала отсутствие движения среди множества движений в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой.

12) *Д* значит переход точки из одного точечного мира в другой точечный мир, преображенный присоединением этой точки.

13) Что *Г* значит наибольшие колебания, вышина которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины.

14) Что *Н* значит отсутствие точек, чистое поле.

15) Что *Б* значит встречу двух точек, движущихся по прямой с разных сторон. Борьба их, поворот одной точки от удара другой.

16) Что *Ц* значит проход одного тела через пустое место в другом.

17) Что *Щ* означает разбивку поверхности, целой раньше, на разные участки, при неподвижном объеме.

18) Что *Р* значит разделение тела «плоской пещерой» как след движения через него другого тела.

19) Что *Ж* значит движение из замкнутого объема, отделение свободных точечных миров.

Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти.

Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени.

Так, 20 имен построек, начатых с *Х*, защищающих точку человека от враждебной точки непогоды, холода или врагов, достаточно прочно несут на своих плечах тяжесть второго утверждения и т. д.

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *м* — темно-синим, *в* — зеленым, *б* — красным, *с* — серым, *л* — белым и т. д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.

Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем:

Ха — в виде сочетания двух черт и точки:

Зэ — вроде упавшего К. зеркало и луч:

Л — круговая площадь и черта оси:

Ч— в виде чаши:

ЭС — пучок прямых:

Но это ваша, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы построите их, вы завяжете узел общезвездного труда.

Предполагаемый опыт обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее, заставить его носить полезные тяжести заслуживает внимания.

Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата».

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков.

В азбуке уже дана мировая сеть звуковых «образов» для разных видов пространства; теперь следует построить вторую сеть — письменных знаков, — немые деньги на разговорных рынках.

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути.

Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию. Вместо того чтобы говорить:

«Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту», — не следовало ли сказать:

«*Ша+со* (гуннов и готов), *вэ* Аттилы, *ча по, со до*, но *бо+зо* Аэция, *хо* Рима, *со мо вэ+ка со, ло ша* степей+*ча*».

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ.

Или: «*Вэ со* человеческого рода *бэ го* языков, *пэ* умов *вэ со ша* языков, *бо мо* слов *мо ка* разума *ча* звуков *по со до лу* земли *мо со* языков *вэ* земли».

То есть: «Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заумного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет к признанию на всей земле единого заумного языка».

Конечно, эти опыты еще первый крик младенца, и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык «заумный».

13 апреля 1919

Печатается по изданию:

Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 621–623.

Казимир Малевич

В. ХЛЕБНИКОВ[1]

Велемир, Виктор Хлебников, Зангези[2] — так себя именовал тот, через смерть которого возрастает интерес общежития.

Заинтересовалось оно его личностью и стремится поправить ошибку своего отношения к нему, вновь восстановив портрет, и видеть то, чего не хотело видеть, когда жил среди них.

Бесшумный, молчаливый, как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколол ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом ее, ему по праву. Утаенное судьбою завтра возвратил. Измеряя прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека.

Ничего в этом нет такого, что должно было вызвать хохот или считать его гадалкой, как было сделано современной печатью и хулиганствующей критикой[3].

Астроном с точностью вычислил на многие годы затмение планет, а это не что иное, как то, что делал Хлебников.

Имея в виду человека, он просто на основании прошлого его движения, обстоятельств определил судьбы повторений.

В «Досках судьбы»[4] пытался начертить астрономический календарь прошлого, сегодняшнего и завтрашнего.

Чтоб каждый в календаре доски нашел орбиту свою, включив себя в число колец мирового движения, чтоб в вихре, вне судьбы, вне рока состоять.

День и ночь тоже события, которых мы даже не замечаем, но знаем и готовимся встретить ночь светом лампы.

Так, точное вычисление иных событий, возможно, поможет нам предпринять меры.

Хлебников пытался вырвать чертежи, названные им «Досками судеб» из туманных далей, чтоб мог прочесть их человек.

Велемир Хлебников, Зангези — астроном человеческих событий, но не альфа созвездий футуризма и заумного.

Альфа футуризма был, есть и будет — Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Крученых, произведший от слова «будет» — «будетляне»[5] по примеру «крест — крестьяне».

---

[1] Данная статья К.С. Малевича была написана сразу после смерти В. Хлебникова, в 1922–23 гг.

[2] Малевич, как и другие современники поэта, отождествлял Хлебникова с главным героем его последней «сверхповести» «Зангези», вышедшей летом 1922 г.

[3] В некоторых некрологических статьях о Хлебникове иронично и полуиздевательски шла речь о последних его работах, посвященных проблеме числа и «закону времени». См., например: *Г-д* [Горнфельд А.] В. Хлебников // Литературные записки. 1922, № 3. С. 13.

[4] *«Доски Судьбы»* (опубликовано в виде отрывков в 1922—23 гг.) — итоговое научно-художественное произведение В. Хлебникова, посвященное обоснованию «законов времени». В относительно полном виде все «листы» «Досок Судьбы» опубликованы по рукописям поэта с приложением комментария в издании: *Хлебников В.* Доски Судьбы. *Бабков В.* Контексты Досок Судьбы. М. 2000.

Дело, начатое Велемиром Хлебниковым, так же значительно, как значительна наука астрономия. Может быть, даже дело Хлебникова ближе касается нашего непосредственного календаря человеческого творчества, нежели отдаленные туманности вселенских дел. Дело его должно найти продолжателей, как астрономия нашла себе. Дело его основное в чертежах человеческих событий, нежели поэта вообще, футуриста, или заумника, в частности.

Дело Зангези не заумное, как только новый порядок ума[6], в частности, занятого словотворчеством. Его словотворчество скорее относится к новому практическому слову, нежели поэтическому[7].

Слово может быть разное — практическое и поэтическое. Пока что поэзия, несмотря на усиленную тренировку с предметными практическими словами, которыми поэт оперирует легче, чем шофер автомобилем, все же задыхается от этой багажной упаковки практического слова в стихе. Порок сердца обязательный. Это предвидели только русские поэты и установили диету, выбросив из меню поэта набор слов практического реализма, и установили диету не временную, а постоянную, чтобы раз навсегда излечить поэзию.

Одним из главных врачей поэзии считаю своего современника Крученых, поставившего поэзию в заумь[8]. Его и считаю альфой заумного.

Хлебников хотя и творил слова новые, но видоизменял побеги слова от старого практического корня. Видел в них будущее практическое слово. С его точки зрения будетляне должны быть не заумными, а умными, как будущий новый мир практического реализма.

Два современника — Крученых и Хлебников — поставили себе задачу, аналогичную живописи, — вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, «самовитое» слово, в тот мир поэта, где бы он смог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а создать стихотворение и слово поэтического ритма.

Само слово «стихотворение» производит другое впечатление, нежели слово другого мастера сложения «утилитарнотворение». Как будто ничего общего не имеющих между собою (два мира). Разница между ними должна быть, и она есть. Утилитарные мастера практического реализма делают вещи из матерьялов, возводят их родовой план в новый план своей человеческой, практической жизни и дают им свое утилитарное слово, как имя.

---

[5] На самом деле неологизм «будетляне» был предложен и введен в обиход не Крученых, а Хлебниковым.

[6] Применительно к Хлебникову Ю.Н. Тынянов («О Хлебникове») говорил о «новом зрении», которое оказывалось в его словотворчестве «новым строем слов и вещей», или «новой семантической системой».

[7] В связи с хлебниковским словотворчеством см. *Григорьев В.П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986; *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien—Moskau, 1995.

[8] Термин «заумь», или «заумный язык», ввел А. Крученых в 1913 г. в декларации «Слово как таковое». Проводя аналогию между приемами деформации реалий в живописи кубистов и творчестве будетлян-речетворцев, Крученых писал: «Разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности». Литература о зауми: *Шкловский В.* Заумный язык и поэзия // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991; *Сахно И.М.* Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.

Каждое имя имеет свое утилитарное место действия в практическом плане. Имеет свое стойло, гараж, депо. Действия их происходят в порядке практической надобности. В них нет поэтического порядка ритма.

Поэт не удовлетворен практическим порядком движений и пытается построить практические слова так, чтобы действия их были связаны ритмическим строем.

Строй этот назвал поэтическим порядком. Он рассчитал их бег во времени, распределив время предметам так, что они приходят друг к другу, пересекают, останавливаются в указанных узлах ритмического времени, не теряя своего утилитарного действия.

Таковая поэзия целиком умна, как академический, живописный реализм, как весь практический предметный мир.

Если этот вывод считать сущностью поэзии, а жизнь практическую ее содержанием, то заумь не есть поэзия.

Заумной поэзии не может быть.

Тогда Крученых и Хлебников не поэты там, где строй заумный существует.

Поэзия там, где идет поэтическое охудожествление практического мира.

Если же поэт свободен и волен создать свое поэтическое слово, свой чистый поэтический ритм, помимо неуклюжих слов практического языка, если волен построить свое поэтическое время, волен быть в вихре своего возбуждения, тогда Крученых заумный поэт.

Его будетляне ушли поза пределы умных, практических государств, как живописцы ушли из умного академического реализма предмета.

Мои современники являются созвездием заумного, внекультурного строя живого духа.

Мои современники видят новую эпоху человека в идущем к уму заумного созвездия.

Свободные кометы иногда попадают в плен миру, который включает их в свою систему.

Так случилось, что некоторые современники мои попались в плен земле.

Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землею в свою систему событий ума, чисел, языка.

И мне показалось, что Хлебников не был пленен и выведен из своего свободного строя, лежащего в заумности, а наоборот, бежал к земле, как ее неотъемлемая по роду частица ума.

Пытался или принес «Доски судеб», чертежи будущих на ней событий, и тогда случай, рок и судьба будут ясны, как для астронома затмение луны.

Его поэзия тоже принадлежит уму.

Каждая построенная им буква есть нота песни обновленного практического мира.

Тот же ум, перемещающийся в новые формы.

В книге «Зангези», в плоскости первой, подражание языку птиц.

В плоскости второй боги и богини заговорили непонятными словами между собою.

Общежитие стало в тупик, что Юнона заговорила: «пирара пируруру, буаро, вичиоло». Эрот: «эмч, амч, умч»[9].

Если бы подслушал этот разговор Сократ, то сказал бы народу: «Боги сошли с ума, перешли в заумь».

Общежитие посчитало, что Хлебников перешел в заумь и стал альфой заумного созвездия, альфой футуризма.

---

[9] Неточная цитата из «Зангези» (плоскость II «Боги»).

Но, поскольку я знаю, созвездие футуризма, созвездие беспредметности и зауми, альфа Зангези не принадлежит им.

Скорее принадлежит созвездию земли.

Зангези умен.

Зангези из корня чисел, слов земного счета. Календарь событий вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дня.

Первый листок сорван им.

И на этом альфа Зангези кончает свое дело и тухнет потому, что в открытой им «Доске судьбы» не сумел предотвратить начертанный чертеж, оставив дело это Бете.

Печатается по изданию:

Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 182–185 (публикация А.Е. Парниса).

Казимир Малевич

ПОЭЗИЯ

1) Поэзия, нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2) Поэзия — выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей — побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, голого к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую природы вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее наивернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду форме вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна распылиться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

В других случаях, например, в описании вечера, сенокоса — здесь природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, и сами вещи являются довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т. д.

То же в живописи и в музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое с целой лавиной цветов. Чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды, и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

То же лавина бесформенных цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т. д.

То же художник объема, скульптор — форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенного строения, и как таковая иногда заставляет отдалять свой побудительный образ.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак съехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева лежит то сокровенное, что <не> лежит в пустых формах виденных скульптур.

Слово

Жизнь не создала для поэта слово, специально для его поэтического творчества, и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и, пожалуй, главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и, в свою очередь, хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что, может быть, ничего не имеет <общего> ни с какой вещью и словом, если я скажу «плачу» — разве можно исчерпать в слове «плачу» все. Если я скажу «тоскую» — тоже. Все слова есть только отличительные знаки, и только. Но если слышу стон — я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык — стон, и в стоне не слышу слова «стонет». И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо «болит» есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, одел все тончайшие ее отростки в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна — луной, звезды — звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но с точки разума — оно вовсе не потухло, а зашло. Пользуясь совсем неподходящими средствами в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал, кроме <своего> горя — невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась «она», «любовь», «Венера» — с ней поэт совсем закис, застонал и ищет спасения в смерти.

* * *

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо сами поэты говорят, что мысль изреченная — есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — получается «она», «любовь», «Венера», «Аполлон», Наяды и т. д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац, со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая, или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом. Самое подбирание и оставление форм в темпе и ритме и есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о «ней» в постановке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть, и многие другие достигли и достигают молодые поэты.

Но мастерство как таковое, грубое, ремесленное, даже в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

* * *

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, <он не знает> какая буря возникнет и исчезнет, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам как форма есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог.

Он сам поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Эта видимая форма есть такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять Разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. И когда Разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицей мира. Будучи непонятым, но действительно реальным.

* * *

Мысль исчезла; как неуклюжее громоздкое стихотворение, лежит неподвижным камнем балласт векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляю как комок собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может, наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал свое поэт, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и незнающими своего соседа.

Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою «душу», ими рассказывает о «любви», о «ней». Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающее свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы — мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т. д. «Гудели колокола» — страшно грубо и несуразно. Разве в слове «гудели» поэт дал то гудение, которое он слышал и что переживал в этом гудении — я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слушал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что «гудели», так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что в это время колокола гудели и чтобы было понятно положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке», четвертый напишет красками.

И никто из них не доволен, и все плачут и стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом, и он собирал все предметы и вещи, какие они есть в природе, и стал складывать дом, то тоже наплакался. И в этом случае Разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело.

Он смешивает разнородные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. То же церковь, то же колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы, певцы сверхземного. Люди, заглядывающие в иной мир, «боги», приписывающие себе обладание большим, сверхчеловеческим, нежели природа, земля.

В этом случае они только думают «о сверхе», но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т. д.

Поэты и художники, музыканты — больше слушают звон колокола, нежели себя.

Они трусы, привыкшие к оковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышут неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадь, колокола и т. д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя вовсю.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещи, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ряды букв — в них. В них нет материи, а есть голос его бытия чистого, настоящего, и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действо. И он служит как средство выявления в мире. Я говорю про его оболочку, он же невидим и не видавший мир, не знающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкап.

Буфетчик и принимает настоящее и охорашивает свои предметы, Венер в поэтическом костюме, «могила в хризантеме», «он», «она», — все это обуто в особую высшую обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастер дел «обувных», и только. Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть, в трамвае, улице, площади, на реке, горе — с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги, и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия. Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или, может, один, но, попадая в индивидуальные особенности, — по-иному говорит).

Дух церковный, ритм и темп — есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках и знаках чистых без всяких объяснений — действо и только, жест, очерчивание собой форм, в действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, которого рисуют собою знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный, религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, так же обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего-то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа — есть носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клопы в щелях, они не сбегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом, облеченный в багаж утвари церковной, — бросают его и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнить волю его, волю свою и служить, как он укажет телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум и на каждый раз, в каждое служение строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным — становится природной частицей творческого Бога. И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна — творение знака, а знак — реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового

Своим действом будит присущий ему дух в других, и в этом пробуждении он преемственен, и преемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель действующий образует возле и кругом себя пустыню, многие, боясь пустыни, бегут еще дальше в глушь сутолоки.

И через пустыню он по-настоящему выйдет в народ, и народ в него, и если народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по-иному — но едино.

И будут едины, пока не сгорит служитель. Тот, на которого возложится служение религиозного духа — являет собою церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ним движущаяся и разнообразная.

Церковь — движение. Ритм и темп — его основы.

Новая церковь, живая, бегущая, сменит настоящую, но превратившуюся в багажный железнодорожный пакгауз. Время бежит, и скоро должны быть настоящие.

* * *

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста, и говор его чист и плавен. Нет в нем вещей неуклюжих — ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи — это какой-то ящер, изрыгающий вещи.

Лучи нового поэта осветили буквы, но их назвали набором слов. Что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин.

Пушкин мастер, может быть, и кроме него много мастеров других, но ему почет, как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм — везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде форма.

Само искусство — мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему-то внутреннему, тому, что часто говорят мастера художественного «достигнуть трудно и нельзя», нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

Все искусство, мастерство и художество как нечто красивое — праздность, обывательщина.

Самое высшее, считаю, моменты служения духа и поэта говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные ни умом, ни разумом не постигаемы.

Говор поэта, ритм и темп делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела.

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью. Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.

УЛЭ ЕЛЭ ЛЕЛ ЛИ ОНЕ КОН СИ АН
ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЕНА ЛЕЖ
САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КО АЛИБИ БЛЕСТОРЕ
ТИРО ОРЕНЕ АЛИЖ

Вот в чем исчерпал свою молитву, свое высокое действо поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему.

Казимир Малевич

СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.

A_1) Мир, как человеческие различия

Бог
Душа
Дух
Жизнь
Религия
Техника
Искусство
Наука
Интеллект
Мировоззрения
Труд
Движение
Пространство
Время

$= 0$

1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира — пути бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю.

3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

A_2) Сущность различий. Мир как беспредметность.

Печатается по изданию:

Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15–16.

Павел Филонов

ДЕКЛАРАЦИЯ О МИРОВОМ РАСЦВЕТЕ

Я отрицаю абсолютно все вероучения в живописи от крайне правых до супрематизма и конструкционизма, и всю их идеологию, как ненаучные. Ни один из их вождей не умел писать, рисовать, ни думать аналитически, «что, как и для чего» он пишет.

Я объявляю «реформацию» Пикассо «схоластически-формальною, и, по существу лишенною революционного значения»; что есть два метода подхода к объекту и разрешению: «абсолютно непредвзятый аналитически интуитивный» и «абсолютно научный, абсолютно пребывающий аналитически-интуитивным»; что идеология художника и его картин, конструкция, форма, цвет, фактура, меряется наукою и идеологиею его (или будущего) времени.

«Реализм» есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) только двух его предикатов: форма — цвет. А спекуляция этими предикатами — эстетика.

На эстетической спекуляции именно «этими двумя предикатами» я обобщаю абсолютно весь «право-левый» фронт и называю его «реалистическим по существу», а реализм отжившей схоластикой.

Напрасно реалистический фронт делится на течения, прикрывается беспредметностью, яблоками, пространством, кубо-футуризмом, контррельефом, изобретением, пролетарием, башнею Татлина, логизирует это философией беспредметности, анекдотом цвета. Анализ показывает, что везде одна и та же спекуляция «двумя предикатами реализма» да разница в орфографии реализма, а из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни, как таковой. Не знает ни их, ни себя, атрофировал анализ, интуицию, критическое мышление, личную инициативу, профессионально безграмотен. Законсервировался в схоластической философии «предметности форм», «беспредметности форм», «масляного цвета», «декорационной фактуры», возвел все это в ритуал, проповедует по-разному одну и ту же «сущность двух предикатов».

Я определяю следующих разных по видимости художников как «тождественно схоластивших интеллект»: Чепцов=Малевич, Пикассо=Энгр, Матюшин=Петров-Водкин, Тихов=Бодаревский, Сезанн=Беляшин. Везде принцип «реализма двух предикатов» (Исключение Мансуров).

Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманации, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств,: имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип «биологически сделанной картины».

Я отрицаю все «темное царство» современной русской художественной критики, позорящее науку и пролетарский быт, и его обиходные лозунги: «тащи, не пущай», «разделяй и властвуй», — паразитически доведшие до утонченной риторической белиберды ту же идеологию реалистического выхолащивания. Деятельность «Столбов» русской художественной критики исторически бесплодна, жестока, ненаучна до подтасовки фактов: (см. статью Н. Пунина в книге „Русское Искусство», где он у всех на глазах провозит зайцев и контрабанду по магистрали Русского Искусства). Вспомни бойню старо-академистов с передвижниками и обратно; кастовую травлю «Миром Искусства» и Бенуа передвижников; провокацию «Мира Искусства» — Бенуа с правыми и левыми, поход левых на бытовиков. Вспомни, как автоматически предвзято хоронили заживо силачей, — как Бруни, — Суриков, — Савицкий и т. д. Знай, что сейчас считается «дурным тоном» писать о правом крыле (почему?) и одновременно ведется бойкот на левое, но, изучая, не стыдясь, не зная ничего и не имея научных данных, чтобы изучать; с чисто аристократическим презрением «Во имя бога Диониса, беспредметности, Людовика XIV, магистрали, говорящих скворцов, миндальных глаз и Распутинской диктатуры». А по существу искусства во имя той же орфографии двух предикатов реализма — цвета и формы на эстетической комбинации.

Я обращаю внимание всех на этот недопустимый произвол над *личностью*. Пролетарское общество должно создать пролетарскую критику без участия «минувших людей» (исключение Л. Пумпянский, см. статью № 52 «Пламя»).

Русское искусство и иконопись впервые в массе было схоластировано Византийскою прививкою формы, цвета, эстетики. Затем схоластировано Московскими Соборами попов. Затем народническое движение передвижников схоластировано «Миром Искусства», добито Бенуа — и все во имя «двух предикатов» реализма. Последнему его, с 1904 г. непобедимому, чисто революционному порыву в „левом искусстве всех родов» — надевает ту же схоластическую узду, «канонизма форм да цвета» по ритуалу внешнего протокола» тот же Собор — «Ответственное Министерство»: Пунин, Татлин, Петров-Водкин, Малевич, Радлов, Матюшин и малярный Цех, — представители европеизирующихся под француза течений того же двух-предикатного реализма и его канцелярии. Отводная ветвь французского искусства в России (эллинизм), упирающаяся через супрем-конструкционизм в ту же рутину двух предикатов, названа «Магистралью русского искусства». Поставлены начальники станций, и дан лозунг: «производство беспредметности». Но этот номер не пройдет.

Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, — раскрепостись! Сбрось буквоедов старины. Освободи свой дух. Учись во всем мире, в книге, в рядах новой жизни и науки. Только в них да в твоем интеллекте — основа творчества и ремесла, а не у попов реализма, не у краснобаев, не у маляров. Больше никаких учителей в твоем деле тебе не надо.

Художник, ты должен сам за себя критически мыслить, провидеть, делать, творить, изобретать. Имей максимум изобразительной силы; имей идеологию в мировом масштабе; научное восприятие и его запросы. Следи, чтобы стены выставочных помещений и столбцы газет не пестрели мертвечиной. Торопись с переоценкой ценностей. Настает мировой расцвет и век сделанных Картин. Давай натуралистический быт, этнографию, изобретение, в одном фронте мирового расцвета (Вспомни сдвиг, сде-

ланный пролетариатом в науке). Привет как мастерам: Малевичу, Мансурову, Чехонину, и за бытовую нужность работы — Андрееву, Кузнецову, автору «Шамана», Хигеру и Шапиро.

Я определяю русское искусство (в массе) как исключительную разновидность общеевропейского (в массе) за его «видовые», фактурные особенности: тяжесть, сырость непредвзятой фактуры, органической эстетики. Это показатель, что художник добивался нутром, не каноном. Здесь дух мастера включается динамикою в материал объекта, доминируя над условием изображения, как подсознательное и сознательное отрицание канона. Французская школа в массе — реализм двух предикатов и спекулятивная эстетика. Русская школа в массе: реализм двух предикатов, органическая эстетика и стихийный, нутровой отход от канона. (Сравни: Суриков, Савицкий, Курбе, Сезанн). Отсюда вытекает понятие хронологически-преемственной русской магистрали левого мирового искусства.

Я отвергаю именно поэтому современное понятие русской магистрали и даю свое: «Передвижники», Суриков, Савицкий, «Бубновый Валет», «Ослиный Хвост», мои работы, «Лучизм», Малевич-Бурлюки, Кубо-футуризм, мои работы, положение о чистой действующей форме и перенос центра тяжести по искусству в Россию, Супрематизм, Мансуров, моя настоящая (повторная) оппозиция реализму.

Я отрицаю «Литературные Хрестоматии» по этому вопросу в европейской и русской «критике от лица двух предикатов».

Я художник мирового расцвета — следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и сверх-сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме — короче, жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы — в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение, объекта и сферы в понятии биомонизма и разрешение, адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро-выявленные форма и цвет, включение сдвига, чисто-действующая форма и т. д.

Профессионально это дает следующий ввод в разрешение: Художник не может действовать в чистом разрешении заранее известной старой формой, это обязывает форму быть точной по отношению анализа в объекте, как звук, нота, буква, цифра, слово, речь, гибкою, как диалектика. А мастер обязан изобретать ее ежесекундно. Тогда изобретение форм будет неизбежно нужной действующей силой. Тогда наука, а не схоластика включится в живопись и возможно будет установить, интегральный критерий, а пока им остается принцип «абсолютной точности» и «биологической сделанности картины».

Вот сжатый ряд моих средств мастера и их определение:

Сжатые и остро-выявленные форма и цвет. Форма, включившая сдвиг, био-динамика сдвига. Чистая действующая форма, абсолютно адекватная объекту и его пре-

дикатам, их выбору или абсолютному комплексу (те же определения цвету и звуку). Формула: комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор во всем этом. Эстетика органическая, предвзятая, отрицание эстетики, эстетический диссонанс. То же в конструкции и законе картины, начиная с биологического до конструктивного, как такового. Вывод пульсаций в ритм и их максимальное напряжение, включение звука как вывод через ритм.

Я устанавливаю не правила и не школу (я их начисто отрицаю — как подход), а даю как основу простой чисто научный метод, которым каждый может действовать по-своему направо и налево.

Первый раз лозунги: «сделанная картина», «отрицание современной художественной критики», «перенос центра тяжести современного искусства в Россию», «чистая действующая форма», «Мировой Расцвет» были мною объявлены в 1914–15 гг. в Петрограде.

Печатается по изданию:

Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13–15.

Павел Филонов

ПРОПѢВЕНЬ О ПРОРОСЛИ МІРОВОЙ

I

ПѢСНЯ О ВАНЬКѢ КЛЮЧНИКѢ

Запѣвало:
матерѣла пѣнно-кружлива ногами снѣгиня
желальна танца протанцеваньемъ неуловливым
въ оранжереѣ балеринъ
жеребую мѣту немного жутью любимою вѣнчить

Подголосокъ:
чарнтѣлъ чар инотъмою озарятель темью бросн
разцвѣтатель адово смолой
первью головной проваленъ въ смрадный ротъ
что хитронѣмо жретъ

Ванька Ключникъ:
повороченъ въ смѣлость профиля любынѣ жон
оцалованъ тайнобраньемъ живобого
Евой подъ деревомъ знанья смертнымъ безумьемъ цѣлованъ
по зарям зарям разсвѣтнымъ
Богоборно двоенѣжнъ умучень
Богоравьемъ дѣвъ умученъ въ нѣжави любавной
молочное мясо нѣжное бровей выведень ровноокій
икс-лучи ткнули нетлѣнно
въ дѣвню кость рыбья зуба
пьянъ очми до дна устами вбитыми рыданъ и хороненъ

Тлѣни
забрачье расторжили
завели жральну проклянь гаду мора въ рабь
рябо рыбу мѣнъ стрявъ
тихо-жизнь моря став старинны
мертвен съѣда человѣковъ

Говоритель:
чрез жим зубами юно яро-красный
вижу ходъ единорога тяжко проломный
Грузъ тѣло хрясомъ тяжелитъ
Боли проѣли
травлено ревомъ мѣднымъ
нутро ребрами шкуру огорѣлую рѣжет коряво
Орыданья вѣръ старинныхъ гдѣ моря хоронены
Мертвецы живлены женскою грудью дойною
дайте шаръ я сыграю луну по борту въ уголъ

Провокаторъ съ проплеванным лицомъ:

цензоръ неба дремая ржа
кованьемъ перештопана въ свинью
плѣшь медомъ бѣдная командором давлена въ драмѣ

Истлѣвшій командоръ:

старая глыбь стала сурово земному лицу
нѣжный мой прахъ протухъ
корни провили грудь
вымя став травѣ
вязанъ костями въ глубь
тонью травъ надземье пробилъ
стар суров прадѣдовъ склепъ
сна проява свинцомъ ляпана
мірявая давнь вѣръ живонѣма
два пятака на открытыхъ глазахъ
образ на лбу
чудотворит въ гробу
Мнѣ
правлю правое налѣво я раздавилъ парня въ бѣлый
день скромно мною плюнули я ржалъ по вешнему
стирая штаны жены моеи нынѣ сяду безмѣрною
давью въ лицо смрадно продавлю на восемьдесятъ
колѣнъ въ вѣчность

Ванька Ключникъ:

я принесъ нѣжности маленько ее можно поливать распустится цвѣтокъ я принесъ прямые глаза тебѣ ихъ дам сам я стану слѣпъ по міру пойду корону отдамъ старинный мечъ подарю и поцѣлуи матери моеи немногіе возьми покорно я покорюсь сморщеной кожей струпьями покроюсь по всей вашей волѣ чужа душа мнѣ нутром голоса мстя жаждешь крови розовои раздавои смертнои лишая жизни убивая не уничтожишь сдѣлавъ трупом мою черную смерть дай проѣхать мнѣ къ лунѣ
дѣвни хоры на-моль бравъ явью брови стройно брав станомъ прямотонокъ юнолик ребенок бранно милъ сѣдѣ бородъ взглядъ морей водоворот прожигаю дѣвью плоть наизусть и невзначай неуклонно отвѣчая вѣрною рукою смѣло на любовь и ка удары подносителя смертнои отравы взъѣду на луну обниму раздѣленъ на ложѣ просвѣтлѣно лико увѣнчавъ она бремем тяжела нѣжную дорогу вывѣритъ бабьему богу
чаром гляда мертвыи Авель оживаетъ на лунѣ обернутъ косматною шкурои
Каина руку тяжкую жметъ беззлобно ему вѣря онъ лежа Бога молит чернилам гром ополчитъ Картины выводитъ многомѣрныя неохватныя Миколѣ Можаискому Чонстоховскои Богородицѣ растертъ провиваетъ встает попърыжъ клятвой мать проклятьемъ хитро со всего міра туман влѣзъ въ ротъ

Старый князь:

Запѣватель громыхая заклинанно млѣй трону подпора медовый корзнелъ князьямъ казнями ряжен лжепрорицаньями темными
Заголенъ багрово-нестыдливъ огромный рѣзникъ онъ лежа нѣмо-босъ пустому духом Боже молитъ уже продалъ вѣчную душу, а Баварскій король лязгаетъ

зубовногаилъ измѣнницу жену полуребенка умертвилъ грозенъ свиньею возсталъ на милую Францію небо ратями крылъ Бога съѣлъ съ косточками Настало цареванье сырожабени самоваръ построен до неба сѣли ѣдятъ сладко человѣчину изнутри удаво непобѣдимо взято желѣзохватой хищно двуедин конецъ съѣденъ стало богомъ до газетчика

Княгиня:
Ванѣ повѣря смертъ приняла мертвую лико мнѣ дѣлили бѣль-груди красно крестом прокляли измѣнно ославно пѣснеи православнои въ устахъ любимыхъ поютъ по ночамъ и старую нѣгу мою со мною хоронятъ душу взяту вновь отдаю моему вѣчному

Старо-нѣмецкій король:
возжемте свѣчъ Дьяволу Бойни Желѣзобетонной бранъ плѣнъ рвано раны въ клочья
выведена чистая попадень въ мясо
сѣяли подъ бороны мѣдныя зубню драконскую чѣм жраву грысть смертно лют полусмердъ гадомъ мохнато проползъ въ молевню Играм мечаво лбѣть уланъ многоборецъ плевомъ мясистъ о крови дѣвьей обнялъ матери горе позоромъ двцйню въ минуту пытая каленымъ.

Подголосокъ:
неболетунъ синевы
упавой гибнь грозим
хотя мѣрно изголовьемъ пустыремъ равнополосымъ
поражатель нѣмогуди
вейся вентію лентявои

Княгиня:
нѣжно любимъ зем сын честно хранимъ
сурови морей нищъ горъ меда земнаго
мольбъ жив-дышавы руки овились материны
волны берегутъ звѣрь лижетъ птица пѣсню даритъ
колѣноземнъ родень жилъ вѣкъ любви стари вѣрнъ вселени
съ листиками мурашками открытосгшнъ удару рѣжущу пронзени ѣлой
догрызть животъ жить чернорабочимъ

Ванька Ключникъ:
а ты со мною убитая?

Княгиня:
вотъ я съ тобой

Командоръ:
буду убивать сколько бы не жили

Княгиня:
буду любить убиваемая всегда

Командоръ:
я проваливаюсь ко всѣмъ чертямъ въ адову сѣру

Провокаторъ съ проплеванным лицомъ:
хе хи

Княгиня:
Ваня! Богъ нашъ въ двери дивенъ сѣдъ бѣлъ
по веснамъ розовымъ оханье дѣвье бьет въ грудь мятою росной
притаимши снѣгами гнѣзда матерей открываютъ въ небѣ Створы
тепло землѣ пало
въ старомъ саду рай перевернулся спину грѣть
Настала радость любовная
На нѣмецкихъ поляхъ убіенные и убойцы прогнили цвѣтоявомъ
скотъ ѣсть бабы доятъ люди пьютъ живомертвыя дрожжи
встаетъ любовь жадная цѣлуетъ кости юношей русскихъ
въ черной съѣдени смертной на путяхъ Ивангорода

Ванька Ключникъ:
пушечное объѣданъе въ бѣль мозга сороконого
жло колес по ступню человѣчьеи грызью зубочлены тѣлъ въ земь вбило
рваноемом трупни горам живодѣто рядом желѣзнымъ слаборуко
рубит яво по коням по суровьшъ
проявъ мужа мѣдъ жадно тяжитъ плевая мѣта
ранену под глазами твердогляды встрѣчает троеряд
въ клочья подотголос рявом стѣну яру явит
орѣжет въ нѣть жовомъ надежно въ высь явит
ноги гнѣва по одежѣ вырвано съ костями на вѣкъ
роди далекои забытъ обнимает кровь красавиц осиро
На путяхъ Ивангорода трава палая вбита давлена тяжелью вбивой
на путяхъ Ивангорода никнутъ онѣми
на ставу рѣкъ встало нѣмо горло сжатое пѣсни
слова сторонами идут скорбно скорбители рыданы хрясом ломымъ
о не намъ пѣть о вѣрѣ въ жив-Бога воиновъ ширококостныхъ
нарывь глыбная хоронитъ хлявь липью льдянистою иметъ
ранню утру обнимаетъ душу тягою слѣпо прощупь
жрет емъ могилъ ослизло ѣст ихъ головы русскія неоцѣно-прекрасныя
и когда поднимается тѣнь смертная бѣл-росами поля ночи
кроетъ простръленным нѣжносурово твердь тѣлъ
окрестъ вкрестят свинецъ въ дождь гибели черную хвату невидью
сѣятъ надъ протянутои ловомъ
вырываютъ въ раи божественно простыхъ и смѣлыхъ
матерямъ женамъ на милои родинѣ подъ овзиромъ Бога
мѣдь кололовъ вѣковое воетъ ждневый разъявлень ощеренъ
земля ѣжно-черная хлязи стра-брани въ остраньяхъ міра
взнесетъ кровью тихою небу

Княгиня:
въ пробоень сѣваго камня герцогиня земли давней
соловьиную трель водитъ душои человѣчьеи несытои

пролеты ключей журавлиныхъ по ѣлому бредню
овиваютъ день неубывьи одвинутъ солнце
застоятся небу яловому остно
конь понуро вдохнет жар въ ноздри
вязанъ коннику ногами под брюхо
сѣчен давит наводью въ гриву
нѣмь ошаривает тает вьевым стожаром олита руколомом над изголовьемъ
онѣмѣет смертью томной

Говоритель:
хмѣльна жон жестокая добыча
камень безполый
сѣмя жизни

гниль женѣ безплодной

Запѣвало и хоръ:
старонеба радоница вѣрен выбор смерти
порѣжала раннюю ровень дрожанья
горделива красивца
тонко колотаго колко радости хоралами

Подголосокъ:
тѣло барыня ввѣрила ночи
въ быстр-ночи чарователь осторожно ручку тонко-цѣловальную проѣдаетъ
дама царительшца въ ясное сказанье уронила
головушка горячая будь ровенъ.

II

ПРОПѢВЕНЬ ПРО КРАСИВУЮ ПРЕСТАВЛЕНИЦУ

Запѣватель:
открывно озвѣзд въ земцентр влобляньем высоко летуч
быстрит голосъ ѣзок продрожь
задумчиво бросом жим дыхально вдѣт
въ олунь звѣздяницу въ зов тайн тѣла царицы
въ кровь переливает струями гостя и бредит ложномясом
а голубочек ждет прилетит доживет
гляд ѣлый проѣдет глазницу сахарным песком
сны ясноявые ночить по птенчьи
о запѣвателемъ вьшогает хоранье трубарей
а ночь круглѣе колеса валом поньшѣ без смѣн продырявленая
выѣла прекрасные глаза отрасли щупальцы морозные
въ полптич крылит углом пролет голубо
о краи видим оломит летѣни лет

Подголосокъ:
утопает молчаливъ утопатель
отаптывают по глазамъ волнозвѣзды ногами стройными

въ жижу до похорон рябыхъ тихотъ
по рѣченькѣ поворочено въ окривь смертное желанье
по цвѣтным камышам по затону прорябо
под-оводу въ струю хрусталеву на полетъ стрекоз
сине усмотритъ по каштановым кудрям
въ перевивь утыкано кувшинками бѣло
ослизл ил рѣчит на берегъ продружь про олюбь
что брано от дѣвок на вѣк до свѣтопреставленья злова

Могильщикъ:
въ икотѣ живовторной кольчатые ногачи кунье глѣзньшко ѣвым ѣдом въѣли
опинаются медым ясомъ
разъядились юдовидами

Огонек заполуночный:
огоньком олитым тяжко мя дѣвьи дохи давят по красивому дѣтно горынютъ
оведут лицу живоживи открывают
губы чисто дыхальем озолорят
по чердакамъ поднебесным ходят чудеса золотисто о девяносто
пяти страницах летучія дамы строгія дарятся плѣну
раздѣваются из парчевои одежи въ чайное печенье
оперяют зов ороненый камор хованых
вговаривают разноплеменным языком уговоры райскіе

Могильщикъ:
тлѣнь рабѣ незарытой грузит лоб навѣсом уперлася переносица тѣсно небеснои
харчевнѣ медово ѣдою червѣть

Амуръ:
аах оах еэх мнѣ тяжко о тяжит мальчика о луны о груди материной пріютной о на
морями уходъ синев по чуру дѣвьему глубокому

Подголосокъ:
измор паросый сребр ожар медвѣжіи ѣзомъ чайныи розан водам свѣтлым помирально моритъ о зимѣ зимает на земнем уводѣ пролетло овѣтнит олетыванье лѣтнь и нѣжно озолотит косу до дѣвьих позвонков кудрями зашеи высоко высоко щиток грудной въ полволну дневную ойдетъ лица румяницей открыто и губы тронуло ровно зовом а ночи безъоко окружатъ тѣло чистои тучеи и явят царствованье въ раискія ворота

Хоръ:
ворон кормит мясным сырьем
гной лепры Божьеи
дарят женскіе зовы тохозывыми подозорами
безсмертный дух цѣлованій безсильных

Обратное эхо:
Русь проходитъ на морях

Баба:

промозжитъ меч челоѣз полудитя рукопугое королюет прожови жалоящера зрѣлит
бражлюю жлунь ледовитень мутен прошеперитъ перьями вѣтря-ными пѣго седьмому небу самоцвѣть очной разностаит въ рай нелестныи сочно пирожить молочныя пирожныя крольим журом въ живоглыбіи хростъ жароглотами горблыми
росы волонь ротоносит самосѣвъ хрустальнаго олунья рустом ѣсным свеклу ало
зеленит из безвѣстья бросом поддоннымъ тихому полозу гусениц горбый окунь
рыбит жоръ шняво на воду роженью брошено творожное небо

Звѣроловъ:

ворожи бои въ камору ружейную мертвою свинчаткой
въ наговоръ вяжи пулю рублсную въ шнур
твердомясые звѣроловы добычники по ведмѣжимъ логам прѣлым прѣют въ звѣрин
помет человѣчинои мужиками желѣзными
тяжат черепа горбоносо недвигой гляды въ поѣдателя
оплет о мѣрн ножъ лыколиповъ емит от дрожи
рушной оступ гибныи
зор одубом костн немигой поединщика на брюхатую разлапу
ошиба́й духъ звѣрый

Молодой охотникъ:

поновѣнь утин мѣтит по ве́шню
по ручью узе́нько стелетъ клев обит
прѐявень полозо лѣву клонило
озеро пявень обѣжит пугливо
сумеромъ ратно лов оленицу стельну ночит на вымя
Пе́пелен вон вязу вѣтю обрѣжет на кораль опани
емъ рябый корбитель ѣзок

Подголосокъ:

побѣжден побѣдой побѣждует
побѣжден ревностью ревнуетъ
бьется сторожит боем побѣду
побѣжден жизнью отойдет умрет
побѣжден любовью сломан
цвѣтком никнет ломлым
а непобѣдимый ревность твердью жмет на смертъ

Хоръ:

воин рудит хруном ему Сирин дарит въ зѣво стрѣлу
бросом
лет пронесет по рѣзи
мѣрно ѣлым ронит придорожи руну соболину
поцѣлуйи о зовѣ хрипом ранней рати

Солдатъ:

оземляют красноты по суху и по болотам
вольнѣет русскою кровью ростью дробленой сводит глаз горѣлыи рваным орубо
о-руки о-ноги о Русскія головы давлень глазами живая ятко жим зубнои давит

стоном въ грудь обратно бѣль аах и аахивают и слезят и борют на Запад стѣнѣлой недвигой на реву чуж-проѣз чемоданы рвут крош рвань конями Генералами табаком-махрой дѣвом гоным ѣви небои нѣм-ого-вором по головам по Русым скобкой сѣдина оходит въ сапогах осторожно въ землю чужую мерзлую

Насильникъ:
раз и два говорю тебѣ «баба, люби!»

Баба:
полумальчикъ горячит горячо скоки коня равнолетом до рядов неколебимых Прусскихъ прискакал повоевал по могучим лицам умер и схоронен навсегда а молоденькіи молоденькіи-то а! и омертвѣл а лошадь за гробомъ идет

Солдатъ:
идутъ земляки желѣзные сѣрые тяжкіе великаны силоносые безмѣрные

Раненый солдатъ:
Гляд блѣдн гдѣ мнѣ лицо осит глазами спящ мальчик раем станет старым гостем Богу а сестрица молит свѣчею Трех-пудовой выбить нѣмцев из окопов подземных проходило и промежало нам невидно чернотою кос и кивом дня положит руку и солдат бородатьи пал ранен а Господь уносит вторую пулю ряд за рядом и помру срослась съѣлась заперта землѣ полурота свят гвоздь сапог и города выводит мір на головах прямоносых горы разбили руками и до Берлина топорами дорубились валенками въ святомъ проглядѣ дѣтских ног въ мозоляхъ спи, парень терпѣлив! ваша кровь мать земля ногам я закрою окно и шепну вѣтру «уйди!»

З а п ѣ в а л о:
упокоителем нелестным по мареным ромахам
поцвѣтает желтотою палою опереніе ровноцвѣтное
по простели полевой там проходителем зыбким
позвенит сѣдотравною полуволной сладкая теплынь
перезовами соловьевыми олюбуетъ ровную припеку
проживителями быстро
ровкостью бредит промежая струи живорыбит летуч на дремой
окривит выем ракиты разлапой
помирателем слышно дав голос простой мѣрный кукушкин
проволнит попереком нарестль ѣзвую отопь задубь брос грустн
Грѣшнеи зайденой рам промыча будли бронныя пронижет рядом лито
русо вихрь лег

Ванька Ключникъ:
горболоб ножав разлом рож разнолик безпар рядим побѣдно силонос лѣсной веснам сел сильный родил роитель ратнаго баловня мол день хрѣн собирает зол вон протлѣнь вѣрен мір орали тих блѣзл единч денч птенч на птах лет вяжет вѣст безлест грустнитель оохан въ заведенье нищенько короновать скрыватель тошн Георгій безмѣр порхаль незрим неволей ряжен подневольн маскарь личиню боголичью оживь шкурами ужалый съѣд дѣтлым гаром дѣвьим током жил цвѣточныхъ жив вселенно побираюсь нечаян олюднель борецъ очимых чуд проѣденным ломтем набосо маркиз пѣнитель уносый зарельем узаем и вѣчен кончивый концом

Отмѣтчикъ:

откроются нови боголики Невѣ щедрить узернью проостью язу рыбалками сѣвыми рого-лоск над вѣками взорно черезъ покором парить удивлянья Парижа Лондона и даже дикареи упрям ловом лоб одвинет аванзовом міром великое волить

Убоица Любимцевъ:

роголох рукобуда яр рукозуда хамо-руль проломныи жиломяс дикорост костенѣль ѣлокост сумер яло шайн озолен о трало-вѣры поружиль сверлит смерлово по росам орлиным ассиріиским тѣва волорука вылет рани зорь заристых меренит столбнѣлью по порогу въ остова под рожу нож у горла зазубрил ожалом машинально воин живоѣдыи ки-вами вагонами корабельем королями чернобокими зафрахтованьем племенит рѣже младенч жирок

Баба:

Горе тебѣ мертводуху

Прелестница:

олюбован мнѣ молитвами конечн выѣл сердце
жалью устной оживь поцѣлуйн устам устатель Грустн

Скорбительница:

ѣчень ѣвыи махло-хор ѣло-луком росит росным молоком козью праболоть молчаливо на лежѣ дѣвьем говорят груди чайкои пролетлой Мороситель сѣрдождь даждень уроситель равноволоком обратн пройдет через желаній ложицу оболоком в горы святыя а не тѣшит не слезит думу мою жестокоженскую

Баба:

а зубы съѣдены строиные просушѣла губенную ярь от сухот смертных костяниц-а проростом на груди суходѣвьей ждневой а ночами ход о луны перекатами уносом жить хватло воздернет высоко заливом дох скорбл

Дѣвчерка:

шестнадцатая весна ни жизнь ни вѣк
шестнадцатая пора уносная
Ночевы по Гибени
встает сердце большим
въ довѣрье просится
медовыми росами
любою хрястинкою
тихозовами нехотя
изнутри осторожено

Ванька Ключникъ:

страда омолоти лѣпой тождество снов створных слому гор и вешни прямит росль высокую сѣвая ширелья въ лозы вина ѣльнь зовами міра тих зор пращей ожерезлой дух лет вьет радугами зарит тихосдвигом оземн чтобы двинуло землю вѣно невѣсты на югъ через Вѣну рани подночья оволок дивый хороведом орым

поддыбит бѣг снѣгов гость устами за вином и хлѣбом входит въ небо верхушками пѣнья легок и чист.

Печатается по изданию:

Филоновѣ <П.> Пропѣвень о пророслi мiровой. Пг.: Изд. Мировый разцвѣт, 1915. С. 1–24.

Михаил Матюшин

ТВОРЧЕСТВО ПАВЛА ФИЛОНОВА[1]

Пробуждающееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные, странные ростки творчества новых людей в литературе, музыке, живописи и даже в повседневной жизни[2].

Вся сумма движения материи нового веления, ход ее сцеплений образуют новый мир видимости, может быть и не понятной сознанию старой меры[3].

Так зверю, наверно, человек кажется совсем не таким, как нам. Зверь, нарисовавший человека, очень бы удивил нас. Никакие детские и дикарские рисунки не дали бы, по идее, подобного.

Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от нашей старой меры и воспринимаем то новое, весенние ростки которого выпирают в странных невиданных формах и пленительных красках через темную толщу старой разрыхленной почвы.

Так в прежней литературе словесная масса нам кажется уже очень обремененной тягучими прилагательными, дутыми вводными предложениями, не описывающими описаниями, покрытыми серой пылью эпитетов. Так в музыке нас утомила банальность старой классики и еще более академичность современной музыки до начала нашего века. В живописи, несмотря на строгие каноны, художник более свободен в действиях и предоставлен самому себе. Более на виду для себя самого и на сравнении для других.

Всякая живая мысль, несущаяся откуда-либо по миру, слышна и чувствуется художником раньше других, ибо он, великий поэт пространства, открывает и совершенствует наши слабые глаза своими энергичными, тончайшими поисками видимой вселенной. Если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенно тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Раздвинутые границы нового звука, новое понимание слова как самостоятельного звука и, наконец, медленный ритм биений жизни неорганической, жизни кристалла.

Все стало понятно по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом бога. Жизнь этого тела пошла по новым законам внутреннего склада. Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела.

Явилась и сила небывалая общего тела. Явилась и работа, недоступная ранее никому даже из гениальных (не было проводящих органов).

---

[1] Статья написана в апреле 1916 г.

[2] Матюшин имеет в виду творчество поэтов и художников кубофутуристов и близких им композиторов.

[3] Матюшин считал, что в творчестве художников-новаторов (П.Н. Филонов, К.С. Малевич и др.) осуществляется «прорыв» в пространство четвертого измерения. См. его статью «О книге Глеза и Меценже "Du cubisme"» (Союз молодежи, 1913, № 3).

Благодать творчества этого общего тела может пройти и через одного. Один за всех, все за одного. Не будет славы, не будет зависти, но одна дружная волна творческого потока животворящей силы.

Один за всех — Филонов — втянул в себя и перекрутил все нити новых путей, как в водовороте, в своем новом общем теле.

Обладая громадным терпением, большой силой необыкновенной сосредоточенности, он один из первых вынес на себе тяжесть новых достижений в приемах, в подходе, в выводах, где сама реальность и работа узнаны им совершенно по-другому, чем ранее.

Он дает новый принцип наложения красок.

Тело картины, рождающееся впервые, ее плоть — краска, рисунок — должны лечь в основу в сырой, монолитной форме, почти текуче-живыми, причем ткань не грунтуется, а воспринимает первый жидкий груз краски и нервацию рисунка для будущего наращивания организма живой картины — как у плода.

Нарастание живописной ткани — при полном изменении, сдвиг всех форм и окрасок, лежащих внизу.

Его первый творческий слой несокрушимо выявит свою мощь, хотя бы на нем лежало девять и более последующих пластов творческой ткани.

Каждый новый слой является живым выводом из ранее положенного. Этот принцип проведен во всех картинах, акварелях и рисунках.

Фактура его изумительна по разнообразию и приему: жирные бляхи теста краски и необычайно тонко наложение плоскости, почти исчезающие странно в воздухе, причем форма сжата или развернута с невероятной силой, смело. Старым мастерам, быть может, только грезилась такая колоссальная техника, но задачи и способы были другие, не было поэтому и органов подобных.

Здесь налицо первый шаг небывалой, неслыханной победы человеческого творчества над материей, через глубокий, внутренний огонь новой эпохи.

Мир и предметность для него перворожденные в беспрерывном шаге сдвигов и колебаний. Сдвиг не только графический, но и красочный.

Движение им понято не как заключенное в видимой периферичности вещей, но из центра кнаружи и обратно.

Так, Пикассо, делая разложение предметности при новом способе футуристического дробежа, продолжает прежний фотографический прием письма с натуры, показывая лишь схему движения плоскостей.

Филонов показывает, кроме механического, движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе, предполагая эволюцию как свободу выбора, выражением которого является самое сложное существо — человек.

Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова.

Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени; так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения.

Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца, своим изумительным мастерством распутывающего «Пути Нитей Норн»[4].

---

[4] Норны — девы судьбы в скандинавской мифологии, олицетворяющие прошлое, настоящее и будущее.

Все фигуры и головы людей, несмотря на невиданную выразительность и рельеф, так самостоятельны и связаны в то же время с предметностью в обмене взаимного движения, что нет желания узнать анекдот их названий.

Каждый кусок картины есть час жизни проходящей и мгновенно изменяющей содержание, почему и не выносит никакого ига названия[5].

Стремление выразить «Свет-Тени» удивляет своей совершенностью. Его тени действительно светятся и обладают странно живой глубиной, они же определяют и пространство неизмеримого и вес реального.

Его большие картины втянули в себя мощь нового пространства, в котором взлеты и провалы и вся движущаяся суть, охвачена распластавшимся взором нового измерения.

Филонов первый основал чрезвычайно интересную и существенную теорию художника о видимом и ощущаемом мире явлений[6], поставив твердо положение о тройственности формы в виде: I — формы простой или сырой, II — формы сжатой и остро выявленной, III — чистой — действующей или многоплоскостной формы.

Переход каждой формы в следующую обоснован как естественный логический вывод из предыдущей.

Он дал хорошо развитую идею — «Принципа как выбора наибольшей изобразительной силы».

Идею о «Разности закона и канона как органического и условного».

Идею о «Конструкции картины и конструкции формы»[7]. Последние слова, заключающие его теорию — манифест его и его единомышленников: «Мы нашим учением включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь, потому что все исходит из жизни и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, говорить и думать и претворяться во все тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас».[8]

---

[5] Многие картины Филонова не имеют названия.

[6] Позднее Филонов разработал положение о «глазе видящем» и «глазе знающем». Это была одна из главных установок так называемого «аналитического искусства». В одном из своих писем он объяснял: «Сделанность, сделанная вещь, принцип сделанности и связанная с ним идеология аналитического искусства сводится к следующему: это умение исследовательским путем, через наивысшее аналитическое напряжение разобраться в любом и каждом явлении в искусстве и во всех его взаимоотношениях, начиная с верного определения: «что ты сам как субъект действия в области ИЗО из себя представляешь? что работаешь? что работа по ИЗО дает тебе? что дает другим работа, сделанная тобой?» И затем это — умение знать, что надо делать, умение «сделать» (как говорят дураки — «создать», «сотворить», «написать») любую нужную тебе вещь, любым материалом. <...> <...> действуйте как исследователь-натуралист (как в точных научных дисциплинах). Основою учения о содержании примите вот что: видящий глаз видит только поверхность предметов (объектов), да и то видит только под известным углом и в его пределах, менее половины поверхности (периферии); всей периферии глаз охватить не может, но знающий глаз видит предмет объективно, т. е. исчерпывающе полно по периферии, безо всяких углов зрения. <...> знающий глаз говорит мастеру-исследователю <...>, что в любом атоме консистенции, образовавшей периферию, в любом атоме самой поверхности происходит ряд преобразующих, претворяющих процессов, и мастер пишет эти и многие иные явления формою изобретаемою в любом нужном ему случае» (Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 227–230).

[7] Эти положения разработаны Филоновым в неопубликованной статье 1912 г. «Канон и закон» (ИРЛИ, ф. 656).

[8] Цитата из манифеста Филонова «Сделанные картины» (Пг., 1914).

[Название «Мировый Рассвет и Расцвет», взятое на себя им с соучастниками, идет впереди, высоко освещая намеченный ими путь будущего.

Но идея Мирового Рассвета и Расцвета не сжалась только в представления художника и рисовальщика].

Вестники нового шире охватывают и больше дают.

Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета «Пропевень о Проросли Мировой». Эта книга Павла Филонова была выпущена издательством «Журавль» в 1915 г. В ней находятся четыре рисунка Филонова, в которых включен принцип действующей чистой формы.

Глубоко радуясь явлению творчества Филонова, действительно *нашей* большой силе, ставшей доступной множеству созерцающих и просто глядящих, радуешься больше за тех, кто имеет уши — да слышит, имеет глаза — да видит и радуется.

Печатается по изданию:

Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 232–235 (публикация Е.Ф. Ковтуна).

ЗВУКОЛЮДИ

Николай Кульбин

СВОБОДНАЯ МУЗЫКА

Тезисы свободной музыки

Музыка природы — свет, гром, свист ветра, плеск воды, пение птиц — свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам теперешней музыки, но и по всем ему удобным.

Свободная музыка обращается к тем же самым законам природы, что и музыка и все искусство природы.

Художник свободной музыки подобно соловью не ограничен тонами и полутонами. Он использует также четверть, одну восьмую тона и музыку со свободным выбором тонов.

Этому не может помешать ни поиск основного характера, ни простота, обязывающие к фотографическому выражению жизни, так как именно поиск облегчает стилизацию.

Для начала были введены четвертые части тонов. Последние использовались уже в древности как «энгармонические», в то время, когда в человеке еще были сильны первобытные инстинкты. Вплоть до сегодняшнего дня они существуют в старой индусской музыке. Преимущество свободной музыки:

Неведомое ранее наслаждение непривычными созвучиями.

Новая гармония с новыми аккордами.

Новые диссонансы с новыми решениями.

Новые мелодии.

Необычайно расширяется выбор возможных аккордов и мелодий.

Увеличивается сила музыкальной лирики, и это самое главное, так как музыка — прежде всего лирика. У свободной музыки также большие возможности воздействовать на слушателя и вызывать у него душевные волнения.

Изысканные соединения и изменения тонов активно воздействуют на человеческие души.

Возрастает возможность музыки представлять. Можно воспроизвести голос любимого человека, подражать пению соловья, шороху листвы, нежному и ураганному ветру, морю. Можно полнее представить движения души человеческой.

Облегчается изучение и использование световой музыки.

Получают простое и сильное средство упражнения и развития слуха. Такие упражнения как раз необходимы учащимся.

Обнаруживается ряд до сих пор неизвестных явлений: *тесные связи звуков и процессы тесных связей.*

Эти связи между соседствующими звуками гаммы, отличающимися друг от друга четвертью тона или даже еще меньшим диапазоном, могут быть еще названы тесными диссонансами, но они обладают особыми свойствами, которых лишены обычные диссонансы.

Тесно связанные между собой звуки вызывают у людей необычные ощущения.

Вибрирование этих звуков, как правило, действует возбуждающе.

В таких процессах большую роль играют удар различной силы, интерференция звуков, подобная интерференции света.

Вибрирование тесно связанных между собой звуков, его ход (развитие), многообразность его игры обладают куда большей возможностью, чем обычная музыка, «изобразить» свет, краски и все живое. Легче также достигается лирическое настроение.

Посредством этих тесных связей создаются также музыкальные картины из особых красочных плоскостей, переплавляющихся в бегущую гармонию, подобную новой живописи.

Музыка свободных звуков

Возможен большой прогресс в музыке в том случае, если художник, не связанный нотами, сможет использовать любые промежуточные пространства, например, одну третью или даже одну тринадцатую тона.

Эта музыка предоставляет полную свободу вдохновению и обладает уже названными выше преимуществами природной музыки: она может передавать как субъективные переживания, так и лирику настроений, страстей, а также иллюзии природы.

Практическое исполнение свободной музыки

Слушатели:

Очень многие ошибаются, полагая, что даже четверти тонов трудно различимы. Опыт свидетельствует, что все слушатели их легко различают.

Восьмые — различаются не всеми слушателями. Тем сильнее впечатление от них, так как полуосознанные и непонятные ощущения активно воздействуют на души людей.

Исполнение:

Исполнение свободной музыки очень просто. Как и произведения с четвертью тона, свободные импровизации могут исполняться на контрабасе, виолончели и некоторых духовых инструментах. Их можно петь. При этом никаких изменений, никаких искажений.

Арфа может соответствовать одной четверти и другим частям тона. Лучше всего использовать «хроматическую» арфу.

Гитара, цитра, балалайка и т. д. нуждаются в дополнительных грифах.

Фортепиано также может соответствовать требованиям свободной музыки, тогда только нужно сократить число октав, и рисунок его клавиатуры утратит свое значение. Чтобы избежать этого, можно соорудить «два этажа» боковин, клавиатуры.

До какой-то степени и другие инструменты легко используются и изменяются.

Для исследования явлений свободной музыки проще всего взять стеклянные бокалы или стаканы и наполнить их водой до разного уровня. Легко изготовить дома и ксилофон.

Запись свободной музыки:

Нотная система остается почти без изменений. Первое время необходимо лишь прилагать обозначения одной четвертой тона.

В настоящее время импровизации свободных звуков можно записывать на граммофонные пластинки.

Кроме того, их можно воспроизвести с помощью рисунков с восходящими и нисходящими линиями.

Печатается по изданию:

Синий всадник. М.: Изобразит. искусство, 1996. С. 46–48.

Алексей Чичерин

КАН-ФУН

КОГДА ПОТОМКИ ЗАВЯЖУТ ПЛАНЕТНУЮ СВЯЗЬ ОНИ ПРИНУЖДЕНЫ БУДУТ ГОВОРИТЬ НА ЯЗЫКЕ КОСМОСА ЗА КОТОРЫЙ БОРЕМСЯ МЫ

О ШКОЛЕ ПОЭЗИИ

Всякая школа есть система идейных и технических знаний.

Удельный вес Поэтических школ обусловливается следующими главными факторами: уяснением центрального понятия школы; вытекающей из этого понятия целевой установкой; исторической ролью в стилистическом производстве и отношением к различным, терзающим человека «вопросам» и учреждениям.

Школа должна ответить на все эти требования, так как — перефразируя слова вождя политического — можно сказать, что без четкого определения и программы Поэзии нет еще Поэтической ш к о л ы, а имеются только лишь разнообразные, разрозненные элементы ее.

«ПОЭТ»

Первобытные и следовавшие за первобытным сознания, видя и чувствуя разницу между синтетическим и аналитическим выражениями, предполагали, вследствие религиозных предрассудков и незнакомства с анализом, различие между ними в плоскости «наития свыше». От этого исторического заблуждения человек, хотевший сжато сказаться, казался «вдохновенным» (богами) «поэтом», а работа его звалась «вдохновенной» — «поэзией».

Когда «боги» погибли, у большинства осталось наследственно-мистическое отношение к этому термину и под «поэтом» стали подразумевать не способное ни к чему жизнедейственному «существо», какого-то потустороннего дурачка, оснастили его заржавленной лирой и лаврой, отождествили с «поэзией», и Она сделалась областью, недоступной для простых «смертных», а «поэт» — званием прямо-таки компрометирующим.

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ

Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано.

Поэзия есть образование в синтетический знак реакций действительности.

Первое, с чем сталкивается человек, стремящийся принять образ действительности, это — способ организации материала.

Образующийся организм знака есть единственный объективный критерий для суждений о внутренней сущности человека и внешней его квалификации.

ЗАКОН ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В ПОЭТИЧЕСКИЙ ЗНАК

Полная формула Локса

Организация знака Поэзии идет по единственному, неизменному, вечному, в идеале постигнутому, в материале стремящемуся закону конструктивной устойчивости — максимальной нагрузке потребности на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде.

Язва

Утвердившаяся в консервативном сознании привилегия слова на образование знака Поэзии покоилась: на недооценке синтетической природы ее и, вследствие этого, на невнимании к характеру знака и негодности слова для конструкции Поэтического образа.

Для образования Поэтической полноты в знаке годен только такой материал, которому свойственно состоять в минимальном пространстве при наибольшей нивелировке частей в интересах целого и, кроме того, свойственно в этом же минимуме пространственной сжатости, усложняя нагрузку, сочетаться с другими материалами.

Являясь материалом, имеющим характер аналитический, разлагающий в выражении Поэтический сгусток в пространственный ряд буквенной, произносительной, звуковой или «образной» рядности, слово негодно для конструкции знака Поэзии; происходящее путем последовательного объяснения выражение разряжает синтетический слиток Мира в разных частях. Всякий языковой ряд, как самый грубый, так и утонченнейший, подразумевает гораздо больше того, чем хочет сказать.

Материалом для знака Поэзии должен быть иной, бессловесный материал, подчиняющийся основному закону Конструктивизма.

Сознание неестественности привилегии слова на организацию знака Поэзии назревало давно; Поэты давно «чувствовали» и боязливо хотели «сказаться без слов».

Сколько людей — талантливейших, гениальных — погибло; сколько погибло Поэтов от той словесной беды, которая тяготела над ними; достаточно вспомнить покушения последних лет на самую возможность дальнейшего существования Поэзии, чтобы понять: все опасности.

Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению.

КАК ДОЛЖЕН «ВЫРАЖАТЬСЯ» ПОЭТ

«Качества и имена, которыми мы наделяем вещи, существительные и прилагательные, принадлежат человеческой выдумке»,— «Книга Вселенной» написана на «языке» космоса; этот «язык» и знаки его — фигуры — соотношения линий.

«Когда люди не знали еще никаких "Аз-Бук"», целое представлялось ими посредством тех форм, из которых построено все «живое» и «мертвое».

Постепенно развилась надобность распознать мир по частям. Для обозначения частей потребовались и частные знаки, и первичная целостность наследственно превратилась у большинства в частные восприятия. Частные восприятия потребовали частных обозначений, и стремление к конструктивному представлению превратилось в выражение частностей... По этим-то степеням частностей и предлагается теперь каждому составлять «образ» целого. Это, так сказать — исторически.

Переоценив значение исторической перспективы, Алфавит сочли следствием развития предшествовавших стадий смыслового графления; стадии: пиктографическую, идеографическую и фонограммную расположили по вертикали, одну над другой, объяснив их, как одну из другой, не обращая внимания на то, что цели и назначения их не противоречат друг другу и не заменяют друг друга, что все эти стадии всегда и везде сосуществовали и сосуществуют, очень полезны и целесообразны, играют очень большую роль в нашем быту, стоя сплошь и рядом в доказательстве прав, как, напр., в различных удостоверениях, где текст согласуется с обязательным скреплением его штампом, печатью и проч.

Но если допустить даже, как сделано выше, что «люди не знали когда-то никаких "Аз-Бук"», что «современные алфавиты произошли от финикийского», этого практического создания «колоссального сборища торговцев вразнос», то стремление человечества, на вершинах культуры, к небывалому синтезу, который только и может образовать пространство, в максимальной степени «вопиет» о крахе и противоестественной привилегии выразительного разложения, ведь «алгебраическая система обозначений — не случайные сокращения речи, а особый "язык"».

Явление фонограмм из прежних стадий обозначения ни в каком случае нельзя характеризовать как «развитие», а разве что — вырождение.

В действительности все эти сосуществовавшие и сосуществующие системы организации смысла в знак должны быть расположены параллелями по горизонталям.

Замена одной системы значений новой системой зависит как от целей, так и от способа восприятия, для которого предназначается знак.

«Аз-Бука» есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом.

Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения — посредством глаз.

Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного предстояния, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию — может быть на втором месте. Путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия.

Что касается понятности и даже возможной утилитарности конструктивного знака, то здесь может быть такое же количество ступеней ее, как и в словесных обозначениях.

Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на «безграмотные», так и на «грамотные» массы, действенней слов, и карикатура — многие карикатуры газет дают «читателю» неизмеримо больше всяких передовиц, удачный карикатурный рисунок убивает написанную на эту же «тему» ироническую передовицу. Что это так — ощущается всеми; даже те, кто ратует за «понятность» во что бы то ни стало, уже говорят: «Все старые вывески, изображавшие продававшиеся предметы (и тем понятные неграмотному и легко запоминавшиеся в памяти грамотных), были заменены (в период гражданской войны. — *А. Н. Ч.*) лишь буквенными надписями. Следовало бы на всех булочных изображать, по-старому, калач, на часовых магазинах — часы, на магазинах обуви — сапог и т. д. Вообще, инструкции в виде рисунка очень часто встречаются на практике и рекомендуются благодаря своей понятности и наглядности: ведь и многие наши плакаты есть лишь инструкции для граждан республики в их очередной работе. Нужно научиться широко пользоваться рисунком для подобных целей».

Почему же только «для подобных целей»?

А разве сжатые, краткие формулы товарных и торговых знаков, фабричных и заводских клейм и пр. меньше «говорят» нам о деле, чем многие разглагольствования?

Прежде пиктографически обозначались охота, война, вопросы политические и социальные, биографии, заключение договоров, сообщение о переговорах, результаты переписи и т. д.

Живучесть пиктографических образований может быть иллюстрирована хотя бы таким примером: в Египте в период идеографического письма знаком («символом») власти был размахивающий бич, и разве теперь, в «культурной» Европе, что-нибудь в представлении этом изменилось существенно?

Человек есть звено следствий действительности.

Конструктивизм очередным звеном вошел в нас через нее, в нее же должен вылиться в новом, преобразованном — Конструктивном значении.

Виновником нашего стиля является небо, схемы созвездий, формы Земли, наука, быт, обиход: воздействуя своими соотношениями, впечатлели они в нас свои формы, определили сознание и перевернули очередную страницу истории.

Конструктивист должен знать, что расположение товаров в витринах или рационально поставленные орудия производства дадут ему для образования Поэтического состояния в тысячу раз больше, чем любой историко-полиграфический труд по этому поводу.

Когда потомки завяжут планетную связь — они принуждены будут говорить на Языке Космоса, за который боремся Мы.

Конструктивная «аз»-«бука»

Если современная полиграфия бессильна передать Конструктивный — Поэтический образ, или если он ею непередаваем, то каким техническим способом и в каком материале может быть сорганизован Поэтический знак?

Для знака Поэзии годен всякий материал, способный в максимальной, непрерывной сжимаемости впитать всю нагружаемую потребность и предстать в кратчайшей обозреваемости в значащем виде.

Чем больше материал может прибавить к существующим из свойственных ему оригинальных возможностей, чем больше он склонен унагрузить знак слиянием своих качеств с качествами других материалов — тем он ценнее, тем значение его больше.

Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности.

Чем сложнее, чем тоньше способ воспроизведения конструкции, тем он приемлемее.

Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные, музыкальные, аптекарские, корректорские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астрономические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тире и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцидентные «украшения» (головки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный «орнамент»), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла.

Народы всего Мира, искони, разгружались в узорные знаки и во всякий жизненно-утилитарный материал — утварь, одежду, постройки и пр.

Исторический умысел

Компромисс декларирования словесного «конструктивизма» был допущен по тактическим соображениям; зная о непригодности слова для конструкции знака Поэзии, надо было затушевать подмену вопроса о коренной перемене материала иной установкой. «Конструктивизм» в слове, если бы не был тактическим умыслом, свидетельствовал бы об игнорировании всех основных вопросов Поэзии.

Развязность, с которой был допущен этот, исторически нужный, ход, помимо прочих мотивов, способствовавших его декларированию, была бронирована тем, что всякий взятый для организации знака материал не суть «материал в себе», но материал для нас, т. е. — для нашего подчинения себя в построенном из него знаке.

На что годно слово

Негодное к образованию знака Поэзии слово с его составными и производными, однако, может быть использовано, временно и условно.

Характерным признаком, предопределяющим пределы применения словесного материала, является склонность его к аналитической изменяемости.

Взнузданное Конструктивным законом слово может пытаться выражать своими функциональными свойствами Поэтическое состояние путем выявления обертонов Поэзии посредством реквизита приемов «художественной изобразительности» и разнообразных фантазий. Оно немалое время будет болтаться на подступах к Конструктивизму, т. к. не сразу Поэты поймут коросту словесного материала, пройдут годы, может быть — десятилетия (эпохи гаснут веками), пока поэты осмелятся Поэтами быть.

Роль слова, приспособленного к Поэзии, заключается в реализации ощущений ядрами корней с их формальными окружениями, сочетающихся по законам, присущим данному языку, с Конструктивной центростремительностью, до положенного природой материала предела.

Функционализм

Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, в приемах «изобразительных», рядности, является — Функционализм.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий XX века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу, — из материала, принципов его организации и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм.

В «Тезисах к Трактату двух школ» установлена вся основная техника школы. Здесь я упомяну только о том, что заставляет резко менять и меняет графическую фактуру наших писаний, — скажу о пути ритма в слове, об Алфавите и об одном нашем приеме, требующем реформы наборного дела и некоторых изменений при обучении грамоте.

Путь ритма в слове

Ритм есть многомерная функция разнохарактерных длительностей и напряжений.

Кан-Фун — сознательно направленная, гарантировавшая свои действия воля — активный центр мира —должен уметь регулировать функции и знать основные богатства свои и элементы их изменений, как порознь, так и во взаимных переплетениях, а

также знать элементарную функциональную единицу ритмического измерения и дифференциалы ее.

Основные единицы ритмического измерения

В связи с тем, что смысловой и формальный сплав слова функционирует вокруг ударного слога, и что все прочие сложные и простейшие звуки в нем являются только оттеночными призвуками, — выявляется удельная разновесность частей словесного слитка и устраняется привилегия единицы стопного измерения принятой метрики.

Если удельный вес звукового состава, в зависимости от места нахождения в слове центрального слога и места расположения в ряду других слов — слогов — звуков,— утончается до почти неуловимых звуковых долей, если ощущение междусловесных перерывов распространяется до ощущения перерывов между-слоговых и между-звуковых, носящих характер дыхательных и придыхательных и имеющих заметное влияние на ритм как всей функции, так и ее конструэм, то и единица ритмического измерения и система этих ритмических единиц должна быть иной, более четкой и точной, чем существующая, могущей передать все оттенки ритмических колебаний — единицей инструментальной.

Принимая во внимание, что речь включает в себя музыку, — установить эту единицу можно только путем детальнейшего исследования, с применением математических способов: 1) Слова с его составными и производными; 2) Музыки, в таком же объеме и 3) Путей и природы взаимопроникновения этих двух областей.

Справка

Не вмещаясь в существовавшие основы ритмического измерения, я думал использовать для своих функций <основу,> выработанную для звуковой системы музыкой, — такт с его ритмическими подразделениями, расчленениями и нотными обозначениями, способными более точно выяснить все нюансы словесного сгустка и речевого комплекса их.

Я думал, что в качестве элементарной единицы ритмического измерения в слове может быть, условно, применен такт, а в качестве элементарной единицы смыслового оформления — конструэма, что ритм измеряется тактом, но ряд тактов формуется в смысле ритмической конструэмы.

Идея применения в качестве элементарной единицы ритмического измерения такта, в связи с основным законом равнения по ударному слогу, развивалась мною еще в 1918 году перед некоторыми товарищами; вследствие абсолютной музыкальной безграмотности и не поддающейся описанию, исключительной враждебности их к музыке, эта идея не только не была воспринимаема, но неизменно вызывала категорический, хотя и не обосновывавшийся ими, отпор, как «еретическая», в пользу господствовавшего тогда стопного метода, как в творчестве, так и в исследованиях, носивших статистический характер и производившихся над использованным материалом в «формах» старых «поэтов».

Впервые в истории словесного выявления Поэтического состояния такт, в качестве единицы ритмического построения, применен мною в начале 1919 года; на этом принципе построен напечатанный в 1920 году в первом издании и перепечатанный в 1922 году во втором издании «Плави» — «Сказ» и, отчасти, прочие функции; «Сказ» построен на такте со сложным счетом; отсутствие средств и бумаги не позволили мне напечатаать «Сказ» так, как он был в подлиннике, — со всеми подробными обозначениями.

После «Сказа» все мои функции равнялись по этому принципу; на перевале в Конструктивизм этот принцип был применен мною и в напечатанных в «Мене Всех» функцио-

нальных конструкциях — «Дуговой конструэме» и «Романе в двух животах с результатом».

В «Мене Всех» было объявлено также и о работе моей, носящей название: «Такт, Тембр, Темп и Интонация в слове».

В течение всех последующих лет, как на своих выступлениях, так и в частных беседах, я разговаривал на эту тему и объявлял об этом в афише в Москве, в доме Герцена, когда Всероссийский Союз Поэтов организовал мой курс по фонетике; в это же время я встречался с людьми, которые, не обладая достаточными филологическими и музыкальными знаниями, «чувствовали», что со стопой «что-то неладно», не понимали, в чем дело, терялись в догадках и не могли уяснить принцип и оформить его; я вынужден был, как в своих выступлениях, так и в частных беседах, внушать окружающим, и путем рассуждений, и демонстративным путем, главным образом, на функциях «Плави», функциях и функциональных конструкциях, вошедших впоследствии в «Мену Всех», что языку нашему несвойственны метры и стопы, что единица ритмического измерения должна быть иной — тактовой; некоторые из этих функций, построенные на равнении по ударному слогу, особенностях говоров и Энантиосемии, с упоминанием об этом в подзаголовках, были опубликованы в периодических изданиях тех времен.

Теперь, после углубленной проработки связанных с этим вопросом проблем, я имею положительные основания сомневаться в приложимости такта, по причине вытекающих противоречий, и вопрос о единице ритмического измерения в слове оставляю открытым, в построениях своих функций ориентируясь на ударный слог, конструэму и тему.

Дифференциалы единицы ритмического измерения

В состав ритмической единицы входят функции: Фундаментальная, Капитальные, Производные двух степеней и Вершинная.

Фундаментальная функция — функция Физиологическая.

Капитальные функции: Энергетическая, Эмоциональная, Логическая, Психическая и Психологическая.

К производным первой степени относятся функции: Кинетическая и Экспираторная с придаточной функцией — Паузной.

Производные функции второй степени делятся на звуковые и могущие быть беззвучными.

Обе категории эти состоят из простых и сложных.

К звуковым относятся:

1. Простые — А) Тональная.

2. Сложные — Б) Интонационная, В) Фонетическая и Г) Тембральная.

К могущим быть беззвучными относится Лексическая сложная функция.

Основным капиталом степенных функций, обусловливающим процентное накопление словесного слитка, являются: полость носоглотки и рта — губы, зубы, язык, гортань, горло, легкие, а также твердый, мягкий и грудной резонаторы.

Отмечающим психические колебания и производящим первый процент с упомянутого мертвого капитала сейсмографом являются рефлектирующие связки и мышцы, приводящие его в состояние роста.

Первый процент — первый составной элемент слова — звук, со всеми составляющими его компонентами.

Затем: звуки; градация и квалификация их. Законы их сожительства в комплексе — сочетания.

Вязь звуков — слово.

Строй национального слова.
Вязь слов — речь.

Элементарные единицы ритмического измерения

Язык есть следствие работы наших артикуляций. При произнесении данного звукового состава артикуляции наши стремятся производить звуки так, чтобы производство их было сопряжено с минимальной затратой производственных сил. Вследствие этого первенствующее положение в «инструментовке» Функционализма занимает закон приспособления друг к другу артикуляционных органов — максимального преодоления трений между ними, «закон аккомодации звуков».

Закон аккомодации влечет за собой основанную на нем «народную этимологию», в которой этот закон играет первенствующее значение.

Народная этимология, а с ней народные говоры, естественно аккомодирующие свои артикуляции для облегчения трудового процесса произнесения,— веками вложили в них свой трудовой, действенный ритм не метрономных механокачаний, а потребности; в народных артикуляциях и в построенном на них ритме важную роль играют долгота, краткость, распев [формальная конструктивная функция (ин)тонаций], расцвечаемые, в связи с артикуляционным отражением психических рефлексов на разнообразные, воздействующие явления — тембровой модуляцией (просительной, приказательной, любовной, повествовательной, негодующей, эпически-изобразительной — сказительной и пр.); поэтому — емкость смысла слов прямо пропорциональна богатству (емкости) материала и формы с их производными. Все эти условия влияют на высказывание (а следовательно, и высказываемое) и входят элементами ритма, равняя психо-энергию ассоциаций по основному, аккомодативному принципу и разгружая ее конструктивным путем.

АЛФАВИТ

Понимание есть установление связи между людьми посредством условных обозначений.

Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках.

Ни одна из существующих в Мире «Аз-Бук» не в состоянии охватить весь запас имеющихся даже у рядового культурного человека звуковых модуляций; все существующие Алфавиты, за весьма условным исключением самых сложнейших, восточных — это очень грубое выделение звуков обыденной речи, и достаточно механического сравнения двух любых «Аз-Бук», чтобы констатировать в одной из них наличие столь же необходимых в другой обозначений существующих звуков.

Право гражданства всех звуков, имеющихся в распоряжении Функционалиста, ведет прямо к реорганизации того, что называется «Алфавитом».

Дальнейшее преобразование «Аз-Буки» должно идти путем ее раздробления, причем дробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей «пауз» и их сочетаний; введения показателей разнохарактерных призвуков; изобретения новых знаков для новых звучаний.

В связи с тем, что все обозначения Функционализма должны стремиться к пространственной сжатости и что система обозначений его ориентируется на воздей-

ствие как посредством слуха, так и путем зрения, — должно быть использовано то же наличие типографских касс, что и в Конструктивизме, могущее, в известных условиях, образовать или выразить некоторую степень Поэтического состояния.

Влияющие на ритм звуки и призвуки их, заставляют прибегнуть к более тонкому начертанию ритмических ходов (как новые звуки приводят к заимствованию или изобретению фонограмм), отсюда — введение Функционализмом знаков, взятых из музыки или вновь устанавливаемых с этой целью.

Не все слышимые звуки можно схватить — записать; влияние этих призвуков на ритм несомненно, и несомненна важность планового использования, а следовательно, и возможный, хотя бы косвенный только, строжайший учет их.

Строчные «швы»

Если сложить пустые на стыках рельс промежутки, называемые «температурными швами», Великого Сибирского пути, то в сложности они дадут много сот верст; один такой промежуток равняется нескольким миллиметрам.

Если сложить те междустрочные промежутки, по которым скользит наше зрение при переносе с конца одной строки к началу другой — наискось — на протяжении, ну хоть «Романа», — то составятся цифры, которые, вероятно, могут поспорить с общим количеством верст «швов» Сибпути.

Температурные швы обусловлены материалом, из которого приготовляются рельсы, но нет никаких оснований затрачивать лишнее время на то, что ничем не оправдываемо.

Если провести аналогию строчечных скольжений глаз наискось с промежутками на стыках рельс, то аналогия эта будет не в пользу существующих строчечных «швов»: рельса от рельсы отстоит ровно настолько, сколько необходимо для расширения материала рельс под влиянием смены температур, существующие же междустрочные «швы» наискось есть исторически консервативное, противоконструктивное костенение, зависящее от неучета материала. Функционализм предлагает, и, по мере технической осуществимости, вводит, переход от строки к строке не наискось, а по вертикали — так, чтобы одна строка читалась слева направо, а вторая наоборот — справа налево; этот минимум строчечных «швов» даст такую экономию «времени», о которой и не подозревают.

Разумеется — для этой цели нужны соответствующие изменения в наборном и словолитном деле — надо отливать шрифт как для прямого набора, так и для набора обратного, и необходима соответствующая школьная подготовка.

Отчасти на этом же основании, а главным образом потому, что противоестественно разрывать речевую единицу, в звуковом и смысловом отношениях соответственно разградированную, на ряд носящих самостоятельную видимость «слов», Функционализм вводит слитное написание ритмических единиц с соответствующими дифференциальными показателями (смотрите мои функции и функциональные конструкции «Плави» и «Мены Всех»).

Как Конструктивист, так и Функционалист должны крепко-накрепко знать, что они: Архимед, Кирилл и Мефодий, Петр, Ньютон с Лейбницем, Федоров и Гуттенберг — одновременно и вместе.

РАЗНИЦА МЕЖДУ КОНСТРУКТИВИЗМОМ И ФУНКЦИОНАЛИЗМОМ

Разница между Конструктивизмом и Функционализмом — не в названиях: Поэзия, т. е. образование в синтетический знак по конструктивному закону максималь-

ной нагрузки потребности на единицу материала в минимальном пространстве при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде, возможна только в Конструктивизме; «поэзия» же, т. е. попытки энергетического выражения в «виде» разнообразных фантазий того, что поддается только Конструктивному представлению, — возможна, при особых условиях, исключительно в Функционализме, каковой является наибольшим и единственным из всех «видов» словесного выражения (как бы «образно» оно ни было) приближением к Конструктивному — Поэтическому образованию.

Конструктивизм (К а н) это — состояние в сжатой действительности.

Функционализм (Ф у н) — энергичное сжатие посредством приемов, ориентированных по основному закону Конструктивизма.

РАЗНИЦА МЕЖДУ КАН-ФУНОМ И ПРОЧИМИ ШКОЛАМИ

Разница между Кан-Фуном и школами первых двух десятилетий двадцатого века такая же, какая, ну, скажем, между революционерами до-ленинцами и революционерами ленинцами, начиная с двадцатых годов нашего века.

Кан-Фун мог возникнуть, и возник, как после расплавления стойких, классических форм, так и после разрушительных представлений о революции. Кан-Фун — преобразователь стойкой классической формы в форму расплавленную и вместе с тем классически стойкую — ставит вопрос о диалектической монументальности. «Школы» двух первых десятилетий двадцатого века были только компостом для наших великолепных конструкций и функций, но стойкостью не обладали и не могли обладать, так как в боях революций, войн и волнений, невольными подготовителями которых были и они, в среде, их окружавшей, к стойкости не было достаточных оснований.

Что же касается «классицизма», то Кан-Фун враждебен ему только в смысле предопределенности форм, но с соответствующим коррективом диалектической стойкости, Кан-Фун, больше чем все существовавшие и существующие защитники классицизма, защищает его и по своему четкому мастерству является классицизмом в корсете.

СТИЛЬ ЭПОХИ

«Понимать искусство маневра, при наличности твердого принципиального стержня и критерия, — это метод и ключ наших условий».

Констатируя извилистую трудность пути к четким целям, Конструктивизм и его преддверие — Функционализм — сыны нашей эпохи утверждают в Поэзии основной стиль ее — Д и п л о м а т и ч е с к и й: показать или сказать, оставив двери открытыми, чтобы в целевых интересах в любую дверь, на любом шагу можно выйти и из любой подойти к цели, это — жизнь сего дня.

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ

В связи с использованием слова для образования поэтического состояния путем приближения к основному Конструктивному требованию и дипломатическим характером нашей эпохи Кан-Фун выдвигает два основных приема, на которых ткется поэтика этих школ; два основных приема Кан-Фуна: — А м ф и б о л и я и Э н а н т и о с е м и я.

Амфиболией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак делается многосмысленным или нейтральным.

Энантиосемией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак подвергается многим полярным, забронированным толкованиям.

«СВОБОДА» НАШЕГО «СОДЕРЖАНИЯ»

Величайшим достоянием наших школ является свобода их «содержания».

«Свобода» каждого человека заключается в доле превращения им в основной капитал своего «Я» — опыта, передаваемого наследственно будущим поколениям. Чтобы быть хоть отчасти «свободным», надо уметь повелевать непреложностью; в смысле «свободы» Кан-Фун это — умеющий делать законные выводы из железной логики наследственности и данных среды и материала и старающийся использовать их в плановых целях.

Кан-Фунная форма не предполагает определенного «содержания»: конструктивная форма может образовать, а функциональная — «выразить» и ошибочный вывод из окружающего, не теряя формальной природы.

Кажущаяся жесткость Конструктивизма заключается в объективной необходимости законов материала, становящегося в конструктивную форму, которая универсальна; конструктивно может быть оформлено всякое «содержание».

Не «колоссальное развитие техники и урбанизма», не «динамический характер эпохи», не «консолидация капитала» или «сознание общественного и индустриального значения» и прочее, влияющее на формовку сознания, но в деле Поэзии стоящее на втором плане, а явление Поэтического состояния, которое доступно каждому, сохраняющему или теряющему его в зависимости от характера знака, характера материала и принципов его организации, — вот та основа, на которой впервые в Поэзии с гранной четкостью строятся наши школы.

Мы знаем, что каждый человек идет к цели своими путями, зависящими как от среды, в которой живет или жил он (изживание предрассудков), как от культурного наследия, которое он критически воспринимает, так и от определяющей его темперамент и прочие «психические» качества — индивидуальной наследственности — химики крови его и, наконец, — от космических тепловых излучений — той центральной системы отопления нашего Земжилтоварищества, которую мы зовем Солнцем.

Кан-Фун — прежде всего небывалая система подвижных «норм», основанных на пригодном материале, мировом законе устойчивости и текучей подкладке эпохи; так называемое «содержание» зависит и от «колоссального развития техники и урбанизма», и от «динамического характера эпохи», и от «консолидации капитала», и от «сознания общественного и индустриального значения», и от всех определяющих наше сознание окружающих нас условий и общественной, физической и прочих «сред», а также и от условий наследственности, а потому является, хотя, конечно, и обязательным, однако же частным делом каждого, поэтому Кан-Фун, несмотря на свои небывало жесткие требования, впервые свободен по-настоящему, веротерпим, а потому и приемлем для всех Поэтических следопытов.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Поэты наших дней щеголяют своей беспринципностью.

Мы знаем, что люди сами делают свою историю, но делают ее в данной среде, определяющей их собою на основе данных, фактических отношений. Наш путь освещается тысячелетним светом коммунистического сознания различнейших дисциплин; теперь, когда очередной этап исторического развития человечества предписал нам конкретную тяжесть действительного осуществления коммунизма, определяющий наше сознание жизненный долг обязал нас общей целью: каждый «волен» только в путях своего приближения к ней — в выборе тем, посредством которых уясняется каждому его путь. Поэтому наше «безразличие» равно тематической свободе, но от-

нюдь не тематической и целевой безответственности каждого. Свободным Кан-Фун может быть только в поисках целевых тем.

«СУДЬБА»

С природой «свободы» связан вопрос о «судьбе»; Судьба — это наследственность + (среда физическая + среда «психическая») + воля, в функциональных взаимоотношениях.

МИР-«о в о з з р е н и е»

Нападающая действительность и стремящееся утвердиться живое — есть единственный достоверный факт, с которым сталкивается человек.

Волевой, защищающийся, с зарядом действительной самостоятельности, он не может быть отчужденным от природных законов и стоять в позе; защищаясь, вынужден он наступать: расчетливо, точно, хитро, чтобы, использовав претворенный в кровь опыт, бить, когда надо бить, — смертью.

Природа это не храм, но природа и не мастерская, или — не главным образом мастерская, природа — силы, стремящие в Высь. А Высь это — Мир — объект колонизации того интеграла коммунистических воль, который мечтается «Человечеством». Чтобы атаковать Мировой оплот «вечности», при перевале через сознания студеный Урал, Конструктивисты должны быть людьми, способными выдержать давления небывалые. Чтобы стать Конструктивистом, нужна направленная к охватному утверждению «злодейская» гибкость ума и «адская» воля к цели.

Есть одна заповедь земного хозяйства: «племенной петух должен быть энергичен, смел и иметь гордую осанку». Эту заповедь мы принимаем как лозунг.

И как имя Карфагенского Аннибала было символом борьбы с Римом, и как «большевик» сделался символом борьбы с старым миром, так и перед нашим именем затрепещет Вселенная. Мы — приговор разобщенности тел — племя мира. Мир есть объект колонизации Человечества, а Конструктивизм — космический империализм.

* * *

Никаких «вещей» в природе не существует; они, обусловленные бытовыми потребностями, есть практические порождения мозга — материал, организованный по закону Вселенной.

«Вечность» вещи зависит от абсолютно удачного разрешения конфликта между средой и материалом; но по причине его естественной вечности (вещности) абсолютной удачи быть не может и всякая вещь преходяща.

Наоборот: — план ее, форма, закон конструктивной устойчивости, по которому после гибели одной вещи могут быть сорганизованы бесчисленные количества ей подобных — непреходящ, вечен, один. Разрушьте любую постройку, и Конструктивист сделает их точные копии: сломайте весь мир, и конструктивно организованный Мозг (плановый отсвет космоса), сознавший конструктивный закон, создаст небывалую красоту, пользу, устойчивость.

Если бы при постройке Вавилонской башни строители были Конструктивистами, — смешения языков не последовало <бы> и небо давно было бы в наших руках.

Однако при одних только космических порядке и законосообразности все давно были бы съедены вшами, малярией, проказой, и только наш Мозг вносит в поток данного опытные, плановые поправки, делает так, что жизнь становится Жизнью. Он же из безличных «порядка и законосообразности», внося свои противо-вшивые коррективы, создает — «открывает» — «гармонию вечности».

Природа дает нам законы, а мы используем их применительно к целям, как, скажем, целебный источник — бьет из природы, а мы употребляем его на пользу в зависимости от нужды в нем.

Вопрос вовсе не в том, — кто важнее, что раньше — первичней: природные яйца или человеческая курица; супить лбы по этим «вопросам» — занятие праздное, хотя и очень занятное, а в гимнастическом смысле, как особый прием физкультуры, так даже и необходимое: обусловленное природой мышление делает для своего применения законные выводы.

Наш Мозг осмысливает данную закономерность и использует ее в плановых целях, внося соответствующие, опытные коррективы. Не будь Конструктивизма, была бы сплошная, природная война всех против всех: только способный к сознательной организации Конструктивный Мозг уничтожит ее окончательно, иных существ нет.

Цель творчества

Всякий знак есть материал, организованный на основе реакций действительности, способами профессионального мастерства, тождественно потребности организатора.

Все реакции в неорганизованном виде — бесцельны; целевыми становятся они только в знаке.

Грозный вопрос о должном делает Поэта ответственным за поступки; поведение в жизни является сложной системой скачек с препятствиями. Процесс организации знака и есть ориентация в заинтересованном разнообразии.

Цель знака — образование данного состояния; знак есть корректив жизненных дел.

Отношение к различным «вопросам» и учреждениям

В связи с общими волевыми стремлениями Конструктивизма к стойкому утверждению в мире отношение Кан-Фуна ко всем главнейшим вопросам жизни определенное:

Из отношения к знаку Поэзии вытекает понятие о Кан-Фунной «душе»: наша «душа», это — продуманный синтез рефлексов, волящий свои действия в Мир.

Пытливая, волевая душа из своих функций конструирует «дух»; «дух» есть конструкция функций души.

Этика и Мораль всецело зависят от чувства долга и требуют категорического уничтожения всего, что болтается на путях к цели: н е п о п а д а й с я — вот то единственное предостережение, которое обращает к врагу своих школ снисходительный Конструктивист.

Нормы поведения имеют эпохальный характер. Устанавливаются они соответственно целям, но ориентируются на поступки, не допускающие разрушения.

Если к определению «Общества» привлечь теорию Дарвина, то все, что до сих пор звалось «Обществом», было не чем иным, как сбродом сукиных детей.

Пока «Общество» состоит из государственных конструэм, наиболее приемлемой конструэмой будет такая, которая, объединяя вокруг центра, в целях Защиты и нападения, соподчиненных членов своих, даст максимальную возможность развития всех их способностей.

Пока длится государственный период истории, общество и государство — синонимы.

Войско есть яркий пример рубежа между функцией и конструкцией.

Отношение к войне вытекает из созидательных устоев Конструктивизма, оно — угрожающее.

Партия может быть или партией-войском, или «партией»-бандой... Отношение — ясно.

Отношение к классам двоякое: к восходящему — такое же, как и к войску. К нисходящему — смотря по наследству.

К политике — дипломатическое.

К дипломатии — функциональное.

К тактике — диалектическое.

К сильно волнующему современников так называемому «половому вопросу»... — Творческие устои Кан-Фуна утверждают, что этот «вопрос» существует только в мозгах наследственных жертв психиатров и венерологов.

Человек новой, Конструктивной эпохи считает его вреднейшим недоразумением; разрешение Кан-Фуном «полового «вопроса».

ГЕРОИЧЕСКОЕ

Пою для тех, кого не смыло за борт.
Люблю детей; я нежен, очень добр;
у той, которую не стриг аборт,
я попрошу летчиков целый табор.

И если Вы, пройдя Харибду бестий,
решитеся отдать сблюденный пестик,
продумайте и хорошенько взвесьте
мой жесткий план — условие невесте:

Должна быть женщиной, а не апенком, —
бадьями беудер в хлебью клепку лить;
могучая, могущая в пеленки
хоть двойнями, хоть тройнями палить...

А я клянусь: — с пули мед сбирая,
Твоих неровностей толкучий яд,
на них таким я жеребцом взыграю,
что ты родишь тринадцать жеребят.

К страсти, к любви — конструктивное — с максимальной нагрузкой на единицу.

Цель мира — жизнь. Ввиду того, что в жизненных целях женщина получила максимальную, но не равномерную с мужчиной нагрузку — формирование организмов, отношение к женщине заключается в компенсации ей жизненных благ, в оберегании, в предоставлении ей добровольно того разумного, чего она не в состоянии взять силой.

«Женщиной» в оскорбительном смысле зовется всякая, не хотящая создавать гулящая баба... — так относится Конструктивизм к разврату.

К проституции — как к болезням.

К браку — если не как к «половому вопросу» и к страсти — любви, то как к «браку».

Семья — стойкий исторический компонент. Как Кан-Фунная связь высоко развитых индивидуумов в Человеческом обществе — должна быть сохранена навсегда.

К болезням — лечебное.

К смерти: детей — с сожалением, как будущим взрослым. Взрослых — с досадой, потому что каждый человек — стройщик (производственник или производитель). Стариков — умных, талантливых — с временной необходимостью, глупых, бездарных — безразлично.

К Человеку: умному, талантливому или родящему — животрепещущее.

К друзьям и сочувствующим Кан-Фуну — беспредельная дружба, преданность и готовность на жертвы.

К врагам Кан-Фуна — уничтожающее.

В связи с тем, что качества личности отлагаются и организуются по схеме судьбы, Кан-Фун рекомендует бережное отношение к культурным родам.

Послесловие

Отличие Конструктивизма от всего того, что до сих пор называло себя «поэтическим», до мельчайших подробностей содержится в приведенном выше законе организации материала в Поэтический знак и в вытекающей из него перемене материала для конструкции этого знака.

Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих «поэтических "школ"» заключается в изобретении дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локсу Конструктивизма, интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетический знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах.

Это — по форме.

По существу Кан-Фун — школа, стоящая на железобетоне науки и техники, организацией конструкций и функций воспитывающая солидарность товарищескую и братскую спайку, которая силой единства должна завершить задачу истории.

Будущий историк рассечет карбункул «Поэзии» наших лет не вертикальным, а горизонтальным сечением, вернее — вертикально-горизонтальным — крест-накрест — сечением кесаревым. Тогда наверху он увидит отчаянное сопротивление банд разнообразнейших реставраторов и прилипал — представителям пролетарской идеологии.

А внизу, при «идеализме» верхнего этажа, будто все «вокруг него вертится» и «на Шипке — спокойно», в тягчайших условиях небывалой «богемы» он увидит борьбу с гробовщиками Поэзии и с кучей крысиной эстетики за тот радостный свет, который уже полыхает зарницами новой, небывалой эпохи Поэзии.

Все, что сказано здесь, конечно, не край. Мы первые — задиралы; идут за нами Поэты: отточенный клинок диалектики и мастерское наследство помогут им завершить наше — их — дело, — я слышу ступы их толп.

То, что делаем мы первый шаг к насыщению всей полноты жизни искусством, пресыщенным жизнью, шаг к синтезу материалов, в котором все одновременно и слито, и как будто бы разделено.

Пред вещим челом Кащеева точка вещей, и нашим, добравшимся к ней, потомкам придется сломать этот косный конец — освободиться от власти вещей, чтобы самим неподвластно ими владеть.

Высокое вблизи не увидишь в полном объеме.

Со временем те, кто мешает нам и скептически смотрит на то, что говорим и делаем мы, Кан-Фуны, поймут и оценят нас: нужна жестоко-смертельная, опирающаяся на вечный закон космоса воля, чтобы уничтожить ту, порожденную историей

свистопляску, которая чуть было не дискредитировала Поэзию в глазах человечества, чуть было не погубила ее.

Может быть, мы еще несовершенны: «когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса»; этот художник, если у него будет досуг и охота, заглянет в историю (чего я ему от души не советую делать) и, увидя «определявшую наше сознание...», удивится: — как это мы, в свистопляске измен и ненавистей, прозрели его озаряющий свет, и, вылущив из наших конструкций и функций все надобившееся нам, «временное», констатирует, что предки жили жестоко — враждебно — хитро, и выбросив ненужную ветошь жестокости, сплетет из наших форм радостные хороводы венков и украсит ими лоб вечного мира, потому что Конструктивизм красив, Конструктивизм вечен, как вечно красив Мир, которым он овладел навсегда.

Печатается по изданию:

Чичерин А. Кан-Фун. М., 1926.

Сергей Бирюков

О ПРОЕКТИВНЫХ ТЕОРИЯХ РУССКОГО АВАНГАРДА. «ФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» И АКУСТИЧЕСКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ В АВАНГАРДНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ XX ВЕКА

1. От фонемы к фонограмме

Конец XIX века в лингвистике был ознаменован закреплением за термином «фонема» воплощения «функционально единой звуковой сущности» [1]. Основная заслуга в этом принадлежит И.А. Бодуэну де Куртенэ. Полагая, что «фонема представляет собой не отдельные ноты, а аккорды, составленные из нескольких элементов» [2], он выделяет эти элементы — кинемы и акусмы — и соединяет их в кинакемы. Кинему можно представить как артикуляционный вход, акусму — как акустический выход. В.Я. Плоткин пишет по этому поводу: «...Бодуэн де Куртенэ признал кинемы и акусмы двумя реализациями одной и той же двусторонней артикуляционно-перцептивной работы и создал из этих двух терминов обобщенное название единицы такой работы — «кинакема» [3]. Однако на этой стадии кинакема осталась в стороне и лишь в 30-е годы XX века получила более твердое обоснование у Е.Д. Поливанова, впрочем, оставшееся неизвестным почти до конца столетия.

В 1900-е годы само понятие «фонема» получает известность в России прежде всего благодаря статье С. Булича «Фонема» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Ссылаясь на статью Бодуэна де Куртенэ «Fonema» в Большой польской энциклопедии, Булич пишет: «Значение слова ассоциируется не со "звуками", его составляющими, но лишь с представлениями данных звуков, которые живут в душе говорящего и являются единственными реальными, простейшими единицами речи» [4]. А чуть ранее — собственно определение фонемы: «Фонема есть простейшая единица "внутреннего языка", отвечающая простейшей единице внешней звуковой речи — звуку (в смысле физиологическом и акустическом)» [5].

Таким образом, фонема была обозначена как ***простейшая единица*** и начала свое «независимое движение». Наряду с известным к тому времени определением А.А. Потебни внутренней формы слова это открытие дало возможность увидеть движение внутри слова, подобно тому как были увидены движения атомов внутри молекул. Параллельно в том же направлении работали со словом поэты. Прежде всего Хлебников, уже в ранних прозаических и поэтических творениях которого внутренняя форма мутирует благодаря решительной смене единиц «внутреннего языка», то есть фонем. Например, в произведении «Ховун» это выглядит так:

«И сонеж и соннежь и всатый замыслом и всокий господин читака чтой читок чтоище перечетчик почетчик читомое и ничтожина и всеянин и всень и веснь и всявый ус и ничтовая бровь» и т. д. [6].

Здесь используется удвоение, смягчение, редукция, чередование, благодаря чему создается ощущение, будто язык сам творит.

Как известно, плавить металл можно, только выделив руду из породы, точно так же «плавку слова» можно осуществить, лишь выделив его элементы: морфемы и фонемы. Мемуаристы характеризуют хлебниковское чтение как не очень звучное. Однако звук в его поэтической системе играет ведущую роль. Как видим, самые ранние его творения насквозь прозвучены. А частотность слова *звук* и образованных от

него форм достаточно высока. Обратим, в частности, внимание на такую выразительную экспрессему, как «Звукун!» в прозаическом фрагменте «Училица» и на завершающую строку произведения «Ховун»: «И язык — звукомые числа без ..... старичие» [7]. Кроме того, у него есть «звуколюди» и «населенные людьми звуки», «государство звуков» и т. д.

Раскрепощение фонемы у Хлебникова идет разными путями. Возьмем еще раз «Бобэоби пелись губы...». Еще раз потому, что стихотворение уже неоднократно подвергалось анализу. Так, сравнительно недавно его фоническая композиция была тщательно проанализирована М.И. Шапиром [8]. В частности, Шапир обратил внимание на «звуковые переклички... между "заумными" словами и "бытовыми"» [9] и на связь последних друг с другом в звуковом отношении.

На наш взгляд, это стихотворение не только «рисует» «Лицо Как Таковое», но представляет собой некую моделирующую систему, дающую возможность для своего рода спектрального анализа фонем.

В обычном слове фонемы как бы проскакивают, стираются, за ними трудно уследить, и только транскрипция дает возможность выявить фонему «как таковую». Хлебников находит иной способ обострения фонем, проявления их особенностей и выявления их соответствия букве. Он ставит фонемы в такие позиции, в которых с максимальной полнотой выявляются их глубинные возможности.

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй — пелся облик
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Ясно, что Хлебников вызывает здесь искусственное напряжение речевого аппарата, постановка которого в данном случае свойственна скорее эстонскому или финскому языкам (на зияние, «твердость согласных перед *е*» и «необычные группы согласных» обращал внимание еще Р.О. Якобсон [10]). Вне произнесения эта модель работает лишь частично, и то благодаря внутреннему произнесению, то есть опять-таки напряжению речевого аппарата, хотя и неявному. При произнесении левая сторона стихотворения оказывает воздействие на правую, как бы обязывая подчеркивать звуковой состав слов. Даже если мы будем строить произнесение на контрасте (левая сторона — напряжение, правая — снижение напряжения), все равно воздействие левой стороны сохранится. Проработанность звукового ряда обостряет привычное звучание слов логического ряда, перестраивает слух.

Известные нам слова мы как бы произносим и слышим впервые. Они отражаются в своих звуковых подобиях. Это и есть «слышимый результат правильного действия мускулов и нервов», как писал Бодуэн де Куртенэ [11]. Однако результату предшествует напряженная психическая работа. Она-то в первую очередь и подвигла Хлебникова на поиск истин, «заключенных в отдельных звуках: ш, м, в и т. д.». Далее поэт писал: «Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин» [12]. Такое отчасти как бы и символистское понимание «звуковых очередей» не мешало Хлебникову выстраивать целую систему звуковых соответствий как в теории, так и на практике. Я имею в виду и прозвученность его стихов паронимией, о чем не раз уже говорилось [13], и стягивание слов в поле звука в палиндромии, где звуча-

ние обостряется благодаря двойному ходу строки и подбору слов таким образом, чтобы этот двойной ход осуществился (например, «Мороз в узел, лезу взором»), и, наконец, в зауми, где поэт фактически выходит к той самой кинакеме, о которой шла речь в начале, то есть к «первичным элементам материального воплощения речевого содержания» (как определяет кинакему В.Я. Плоткин [14]).

Радикальным образом сходный прорыв осуществил А. Крученых в своем знаменитом «Дыр бул щыл» и ряде других вещей. Какие бы смысловые подкладки мы ни обнаруживали за этими текстами — ведущей здесь окажется фоническая музыка, возникающая благодаря необычным позициям фонем. Ряд фонем в данном случае взят в более изолированном положении (р л эз).

Крученых, правда, ограничивался заявлениями типа — «Поэт зависит от своего голоса и горла» — и не шел дальше чисто артистического отношения к звуку. Лишь в своей Сдвигологии он сделал еще один шаг, уловив воздействие фонем друг на друга. Но в 1913–1914 годах он к этому еще не пришел. Однако в целом футуристы определенно тяготели к научному обоснованию своих поисков, этим можно объяснить, например, попытку завязать контакты с Бодуэном де Куртенэ, которая кончилась выпадами ученого против поэтов. В 1914 году Бодуэн де Куртенэ опубликовал в газете «Отклики» подряд две статьи, в которых подверг заумь критике, а поэтов фактически обвинил в плохой научной подготовке. В статье «Слово и "слово"» он писал: «В моем "Сборнике задач по введению в языковедение по преимуществу применительно к русскому языку" (Петербург, 1912) под № 39 и 44 можно найти "слова", вроде облюбованных "будетлянами" (тоже хорошее "слово"): "пермисат, мыргамать... пуркалбан... куртулбас (...)". Но эти заумные слова приводятся мною в опровержение ходячего мнения, что "слова состоят из звуков", точнее, из букв» [15]. Далее языковед развивает аргументацию: «Есть люди, обладающие способностью произносить целые ряды "заумных слов". Я сам принадлежу к этим людям. Я могу в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией, произносимые целые, производящие впечатление каких-то стихов, какого-то рассказа или какого-то изложения. Вот пример, передаваемый приблизительно с помощью русских "букв" в их отношении к русским "звукам":

Карамената селулабиха
Керемената шевелесула
Тиутамкунита горгонелита
и т. д. и т. д., без конца» [16].

Таким образом, поучая «будетлян» и не принимая их зауми, Бодуэн де Куртенэ подтвердил возможность самого существования заумного слова, выраженного прежде всего в звучании. Другое дело, что его понимание поэзии существенно отставало от его же открытий в науке. «Произносимые целые», которые он «извергает из себя», для него отождествляются и со стихом, и рассказом, и изложением. Разницы нет. Он ее не видит. Как не видит, вероятно, разницы между словами, «извергнутыми» им, и теми, что «извергали» будетляне. Отчасти это можно объяснить неприятием новой поэтики, которая была ближе его открытиям в лингвистике, чем поэтика, называемая традиционной.

Вот как определяет поэзию Бодуэн де Куртенэ в статье «К теории "слова как такового"»: «Поэзия действует на нас главным образом не звуковой стороной (о "буквах" нечего говорить), а только тем, что с помощью слов и их сочетаний вызывает в нас созерцание известных картин и ощущение известных переживаний» [17]. Ученое слово «известный» в данном случае получает и прямой смысл, и поэзия таким образом сво-

дится к примитивному отражению. Между тем чуть выше сам же языковед писал: «Ведь, наконец, и каждый настоящий поэт прежде всего создает произносительно-слуховое произведение и затем только сообщает ему и писано-зрительную форму» [18]. Видимо, для Бодуэна де Куртенэ не существовало никакого противоречия между двумя его высказываниями, а в понятие «произносительно-слуховое» он вкладывал лишь сугубо практический смысл, вроде того, что поэт что-то сочиняет вслух, а затем записывает. Естественно, что такое понимание не могло устроить футуристов. И Бодуэн де Куртенэ для них и для нас остался Колумбом, не разглядевшим в футуристах новый материк. Но и сами футуристы были во многом колумбами (это имя, кстати, используется Хлебниковым и Маяковским). Не случайно Александр Туфанов, выступивший со своими исследованиями фонической музыки и функций согласных фонем уже после смерти Хлебникова и на фоне самоповторов Крученых, называл будетлян «становлянами». «Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с "накипями родного языка"», — писал А. Туфанов в книге «К зауми» [19].

Именно Туфанов прямо обращается к опыту Бодуэна де Куртенэ, ссылаясь на его работу и используя введенные им понятия. «Материалом моего искусства, — пишет Туфанов, — служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов — кинем и акусм. "Звук" речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным им движением акустического ощущения...» [20]. Туфанов вслед за Бодуэном де Куртенэ рассматривает фонему как аккорд и направляет свои усилия на «воскрешение функций фонем» [20] (невольно напрашивается сравнение с заявлением раннего теоретика авангарда В. Шкловского о «воскрешении слова», с тех пор прошло чуть более десяти лет). «Воскрешение функций фонем», по мысли Туфанова, наиболее активно осуществляется в «процессе заумного творчества» [21]. Примеры Туфанов приводит из собственного творчества, называя созданные им «тексты» «музыкальными произведениями». Предваряя один из таких примеров — «Весну» — Туфанов пишет: «Так как фоническая музыка равно "понятна" всем народам, я пользуюсь при творчестве транскрипционным научным письмом» [21], и дает текст на латинице, а затем передает его же «русскими графемами», «чтобы облегчить восприятие "музыки" последователям» [22]. Воспроизведем этот текст:

Сиинь соон сиий селле соонг се
Сиинг сеельф сиийк сигналь сеель синь

Лиий левиш ляак ляйсиньлюк
Ляай луглет ляав лилиин лед

Соасиинь соо сайленс саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

Ляадл-обсон лиилиляаслюб
Сооленсе сеервеселиб.

Эти звукосочетания Туфанов называет «простыми звуковыми комплексами», или «осколками английских, китайских, русских и др. слов», полагая, что «мы получаем дар говорить на всех языках» [21].

Вероятно, слово «говорить» понималось в данном случае не в бытовом, а в художественном значении. «Человечеству отныне открывается путь к созданию о с о б о -

го птичьего пенья при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создаем музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений». Так Туфанов заключает свое исследование, добавляя, что эта музыка будет нужна «для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы» [23]. Туфанов работает в ключе, близком хлебниковскому, но он уже специально обращается к другим языкам: английскому, китайскому, японскому, семитским. Он моделирует новый язык, пользуясь известными и пытаясь вывести некие общие закономерности (20 законов) для всех языков. Это оказалось проблематичным, однако своеобразную фоническую музыку создать ему удалось. И создана она по законам, близким к тем, которые мы видели на примере «Бобэоби...» Хлебникова. В произведениях Туфанова отмечается необычное для русского языка напряжение речевого аппарата, обострение позиций фонем (при этом поэт-исследователь пользуется и транскрипцией). Можно отметить в рассуждениях Туфанова некоторый перебор символизма и невольное соположение с поэмой Белого «Глоссолалия», написанной в 1917 году и вышедшей в 1922 году в Берлине. Например, совпадает понимание звука как движения («звуковые жесты» у Туфанова и «звуки — древние жесты» у Белого [24]). Белый опирался на современные ему языковедческие работы, но корректировал их соображениями Р. Штейнера и предупреждал: «Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно». Туфанов же как раз стремился к научности. Он, в частности, предполагал в сотрудничестве с Игорем Терентьевым заняться исследованиями в области поэтической фонетики в Ленинградском ГИНХУКе, но деятельность этого уникального научно-исследовательского образования была пресечена.

Тяготение к научному обоснованию своих поисков обнаруживал и московский конструктивист Алексей Николаевич Чичерин, особенно активно выступавший в первой половине 20-х годов. В 1926 году он выпустил не многими тогда оцененную проективную работу «Кан-фун», в которой зафиксировал собственные находки и наметил линии будущих поисков. Следующие цитаты показывают, в каком направлении двигался Чичерин: «"Аз"-"Бука" есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом». ***Но:*** «Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках...» ***Поэтому:*** «Дальнейшее преобразование "Аз"-"Буки" должно идти путем ее раздробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей "пауз" и их сочетаний; введение показателей разнохарактерных призвуков; изобретения новых знаков для новых звучаний» [25].

Этот изобретатель «дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения» [26] действительно предложил ряд новых знаков, которыми сам виртуозно пользовался при чтении своих и чужих произведений с эстрады. Чичерин сделал резкий шаг в сторону поэтической сонористики. Здесь с ним мог соперничать, вероятно, только Илья Зданевич, который уже в 1918 году предполагал осуществлять запись чтения с наложением.

Таким образом, в начале века возникли поэтические системы, сознательно или подсознательно ориентирующиеся на освобожденную фонему. Нарождалась сонорная, или саунд-поэзия. Казалось, еще немного, и волшебный камень заумной фонической музыки откроется всеми гранями. Но уже наступило иное время, время песен и плясок. Птичье пение осталось у птиц.

2. Неоконченная пьеса для речевого аппарата

Если мы посмотрим на современную заумь, то увидим, что мировой заумный язык (один из возможных) уже создан. Современная заумная поэзия в России все больше тяготеет к фонетической или саунд-поэзии. Звучащая поэзия, все более отходящая от вербальности, на Западе завоевала прочные позиции: фестивали, издания, записи, критика. Это движение у нас, по сути дела, остается неизвестным, хотя русские поэты-заумники идут в этом направлении, вполне естественным для зауми. Назовем здесь таких поэтов, как Ры Никонова, Сергей Сигей, Владимир Эрль, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов. Все они начинали как прямые продолжатели традиций футуристов и обэриутов, отчасти дадаистов, то есть с письменных заумных текстов, работая со свободными фонемами и морфемами. И в результате пришли к «фонической музыке».

В каждом языке заумь дает возможность свободного обращения с данным языком. Можно как бы выйти за язык, а потом опять войти в язык, увидеть его в ином ракурсе. Н.Н. Перцова в своем «Словаре неологизмов Велимира Хлебникова» приводит примеры разных типов медитации из «Ошо» — «божественная медитация», «медитация чепухи» — и связывает эти древние приемы освобождения от вербализации с поисками Хлебникова [27].

Медитативное начало можно усмотреть в зауми, недаром первые аналитики заумной поэзии сопоставляли ее с заговорами и сектантским «пением», но главное — заумь — это язык поэзии как искусства. Язык нового артистизма, язык, нашедший наконец свое адекватное воплощение, а именно — в звуке или изображении, в том случае, если заумь смыкается с визуальностью.

Итак, создается новая поэзия. Если известный нам вариант поэзии использует главным образом письмо и настаивает на вербальности, привычном типе миметичности, то новая поэзия изменяет тип мимесиса и конвенции, отменяет вербальность и идет на прямой контакт с музыкой в ее разнообразных проявлениях. Этот контакт заметен уже в декламации обычных стихов, спор о том, что первично — проговаривание, чтение стихов или запись на бумаге, — не окончен. Но в данном случае мы говорим о новой технологии создания произведения. Когда сама технология входит в максимальной степени в произведение. Если наборматывание, проговаривание стиха предшествовало записи на бумаге, то сейчас звучащие жесты речевого аппарата становятся самой поэзией, подобно тому, как в понятие музыки (я имею в виду звучащую музыку) входит и дизайн инструмента, и пластика музыканта. Давно доказано, что исполнение музыки есть акт создания — творения музыки, при том, что любой грамотный музыкант может вызвать звучание в себе, читая ноты.

Усилим параллель. Вивальди, Бах, Гендель, Люли, Рамо и другие писали для инструментов, которые сегодня на 90 процентов изменились по техническим характеристикам: тембр, динамика, виртуозные возможности и т. д. Например, у медных натуральный звукоряд был заменен путем применения вентильной системы (раньше, чтобы изменить звучание валторны, вкладывали руку в раструб). Скрипка плохо держала строй, имела тусклое звучание, лукообразный смычок ограничивал виртуозные возможности. Кроме того, постоянно появляются новые инструменты. Как только появились первые модели фортепиано, с возможностями продления звука, возможностями держать строй, Бах сразу же написал свой знаменитый цикл «24 прелюдии и фуги», то есть сочинение во всех тональностях, опробовав весь звукоряд. Сходный пример со Стравинским, который активно работал с новыми типами механических инструментов. Музыка, написанная применительно к одним инструментам, допустим, плохо держащим строй, фактически звучала фальшиво. И только на новых инструментах она обретала себя самое.

Примерно то же произошло с заумью. Сейчас на развитие зауми, переходящей в чистое звучание, огромное влияние оказывают новейшие открытия в музыке, блестящие разработки современных композиторов в области человеческого голоса как инструмента выявления музыки речи. Все это дает самые неожиданные результаты. Апеллируя к чувству, такая поэзия активизирует мозговые центры, побуждая их к творчеству, заставляя поменять точку зрения на мозг как на «сплошной» разум, выявляя его возможности как чувствилища.

Эти открытия в новейшем искусстве совпадают с открытиями в области психофизиологии и лингвистики. А истоки открытий находятся в пределах примерно вековой давности.

В «Нашей основе» Хлебников писал: «...Собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, ***достигается изучением самого себя,*** а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» [28] (курсив мой. — *С.Б.*). Можно привести немало примеров различных подходов к изучению самого себя, здесь и психоанализ Фрейда, и расширенное смотрение М. Матюшина, и его же теория цвета, и малевичевский поиск сверхинтуитивизма. Но это уже достаточно известный ряд сопоставлений с Хлебниковым. Добавим сюда еще один пример — работу американского лингвиста Эдуарда Сепира. Его книга 1920–1921 года «Язык» полна открытий *самого себя,* касается ли это описания речевого аппарата, или фонетического дрейфа, или символического языка.

Вот фрагмент из описания речевого аппарата, приравненного Сепиром к музыкальному инструменту: «Прикрепленные к хрящам голосовые связки — то же самое для аппарата человеческой речи, что два вибрирующих язычка для кларнета или струны для скрипки. Они способны по меньшей мере на три различных типа движений, имеющих огромное значение для производства звуков речи. Они могут сдвигаться или раздвигаться, они могут вибрировать наподобие язычков кларнета или струн скрипки, и, наконец, они могут ослабляться или натягиваться в направлении своей длины. Движения этого последнего рода позволяют голосовым связкам производить вибрации различной «длины» или различных степеней напряженности, от этих движений зависит различие в частоте основного тона, наблюдаемого не только при пении, но и в тончайших модуляциях обыденной речи» [29].

В этой поэме о речевом аппарате выделим такое замечание: «Одна из причин, мешающих нам поверить, что диапазон возможных звуков бесконечно широк, заключается в том, что мы привыкли представлять себе звук как нечто простое, неразложимое, тогда как в действительности он есть равнодействующая целого ряда производимых отдельных мускульных работ» [30]. Добавим к этому замечание о необходимости изучения звука как «интуиционной подосновы речи» и замечание о звуках как «символических носителях существенных значений и пучков значений» [31], и мы увидим схождения не только с лингвистами Бодуэном де Куртенэ или Щербой, но и с Хлебниковым и другими русскими заумниками. Сепир рационализирует отношение к языку, смотрит на него сквозь микроскоп, что и позволяет ему рассмотреть невидимую вибрирующую сущность языка.

Приведу еще одну цитату, свидетельствующую о том, что выработка нового языка поэзии — общемировой процесс, в котором схождение и пересечение открытий — естественное и закономерное явление. В главе «Язык и литература» Сепир пишет: «Некоторые художники, чей дух в значительной мере в неязыковом (лучше сказать в обобщенно-языковом) пласту, встречают даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода сло-

весной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которые только способна обычная речь. Языковое выражение их искусства часто представляется напряженным, оно порою звучит как перевод с неизвестного оригинала, каковым оно, собственно говоря, в действительности и является» [32]. По мнению Сепира, «таковы Уитмены и Браунинги». Еще более таковы Хлебников и вся его ветвь в русской литературе.

Англоязычная поэзия ко времени Сепира оставалась в границах вербальности, поэтому он говорил об ***особенностях*** строения поэтической речи: синтаксиса, словоупотребления, сочетаемости. Однако уже эти особенности давали ему возможность делать выводы фундаментального свойства. По многим своим показателям наблюдения Сепира остаются актуальными и только сейчас начинают востребоваться, равно как и открытия Бодуэна де Куртенэ.

В лингвистике уже произошел «отказ от постулата о морфемной нечленимости фонемы, о невозможности прохождения межморфемной границы между компонентами фонемы» [33]. В поэтической практике мы встречаем не только развитие авангардной линии, начатой и фундаментизированной Хлебниковым, но и попытку слома этой линии, ибо на сломе как раз ясно проявляется структура явления, его молекулярный и атомарный состав.

Примечания

1. *Плоткин В.Я.* Фонологические кванты. Новосибирск, 1993. С. 6.

2. *Бодуэн де Куртенэ И.А.* Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 203.

3. *Плоткин В.Я.* Указ. раб. С. 10–11.

4. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1902. Т. 36. С. 40.

5. Там же. С. 239–240.

6. *Хлебников В.* Утес из будущего. Элиста, 1988. С. 50–51.

7. Там же. С. 52.

8. *Шапир М.И. О* «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)// Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову. М., 1993. С. 299–307.

9. Там же. С. 304.

10. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 313.

11. *Бодуэн де Куртенэ И.А.* Указ. раб. Т. 1. С. 77.

12. *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 634.

13. *Григорьев В.П., Ковтунова И.И., Ревзина О.Г. и др.* Очерки по истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста / Под ред. В.П. Григорьева. М., 1990. С. 98–166.

14. *Плоткин В.Я.* Указ. раб. С. 23.

15. *Бодуэн де Куртенэ И.А.* Указ. раб. Т. 2. С. 241.

16. Там же. С. 242.

17. Там же. С. 245.

18. Там же. С. 244.

19. *Туфанов А.* К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. С. 8.

20. Там же. С. 9.

21. Там же. С. 12.

22. Там же. С. 13.
23. Там же. С. 26.
24. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8.
25. *Кузьминский К., Янечек Д., Очеретянский А.* Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия / Сб. справочных и теоретических материалов. Wien [1988] (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 21). С. 197, 205.
26. Там же. С. 215.
27. *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien–Moskau, 1995. С. 61.
28. *Хлебников В.* Творения. С. 631.
29. *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 61.
30. Там же. С. 59.
31. Там же. С. 167.
32. Там же. С. 197.
33. *Плоткин В.Я.* Указ. раб. С. 169.

Сергей Бирюков

О МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ

К 1910-м годам идея синтеза искусств, развиваемая символистами в общефилософском плане, претерпевает значительный сдвиг в сторону технологичности. В это время, в частности, выдвигаются идеи музыкально-поэтического синтеза — как в анализе поэтического текста, так и в создании оного.

Первые опыты в этом направлении были предприняты в футуристических кругах и появились в печати в 1916–1917 гг.

Работа Бориса Кушнера «О звуковой стороне поэтической речи», опубликованная в 1916 году, строится на классификации звуков стихотворного материала, близкой к музыкальной. Кушнер привлекает к анализу только согласные звуки. Выстроив их по группам: тонирующие — детонирующие, сонирующие — десонирующие, автор подчеркивает различия в подходе к звуку в поэзии и музыке. Для поэзии он выделяет группы сонирующих и десонирующих, где первые представляют собой однородный звуковой ряд, а вторые — смешение разных звуковых рядов. Кушнер исключает из поэзии тонирующие и детонирующие, то есть звуки, имеющие определенную высоту и поэтому, на его взгляд, более простые. При этом он допускает проникновение тонирующих и детонирующих в сложные сплетения сонирующих и десонирующих звуков. В анализе Кушнер опирается на музыкальные законы. Анализируя классические произведения (Пушкина, Лермонтова), выборкой определенных согласных он выстраивает линейные (как по горизонтали, так и по вертикали) аккорды и оперирует ими подобно музыкальным (аккорды в обращении). В результате проявляется гармония согласных. «В организации звуковой стороны поэтических произведений имеет место строгий план, точная симметрия и, вероятно, такая же математическая железная закономерность, как и в сочетаниях тонирующих звуков музыки» [1].

Однако: «Должно постоянно отчетливо помнить, что сколько бы ни было звуков в стихах и какую бы роль звуки в них ни играли, в поэзии никогда не может быть ни малейшей доли музыки» [2]. Во второй своей работе «Сонирующие аккорды» Кушнер рассматривает стихи Пушкина, в которых обнаруживает «строфные сонирующие аккорды» со звуко-буквой «р» [3], но разграничивает их с музыкальными аккордами.

Статьи Кушнера находятся в русле опоязовских поисков в области звуковой природы поэзии и могут быть соотнесены со статьей О.М. Брика «Звуковые повторы», опубликованной во втором выпуске «Сборников по теории поэтического языка» и, возможно, известной Кушнеру ранее. От других работ кушнеровские статьи отличаются прямым использованием и переосмыслением музыкальных терминов и выходом на соположения и противопоставления технологических моментов музыки и стиха.

Иной подход к проблеме продемонстрировал Федор Платов в своей «Гамме гласных», перекликающейся с таблицей Елачича «Тональности гласных», опубликованной за два года до того в сборнике «Рыкающий Парнас». Платов, как и Елачич, выстраивает из набора гласных ряды, соответствующие музыкальным гаммам в разных тональностях, и тут же делает попытку обозначить высотные характеристики звуков через музыкальные интервалы. Отталкиваясь от опытов Гельмгольца и Щербы, он пытается доказать возможность перевода музыки в поэзию, поскольку музыка, по его мнению, родилась из слова. Сравнивая гласные звуки с интервалами в музыке,

Платов формует из гласных мажорные, минорные и хроматические гаммы. Используя правила гармонии и контрапункта, он приходит к выводу о возможности сочинять стихи по этим правилам (так называемые «петы», от слова «петь»). Платовское слово «пета» дало название книгоиздательству и сборнику стихов, объединившему Асеева, Боброва, Большакова, Лопухина, Третьякова, Хлебникова, Чартова, Шиллинга и самого Платова. Называл он петами и свои стихи, которые следовало читать, применяя выработанные им «правила». Те же стихи-петы Платов именовал и OPUS'ами, как это делают композиторы, выносил в заголовки музыкальные определения, например, «PRELUDE № 2» или «POEME № I». В петах он не дает никаких обозначений. Обещание выпускать «фоно-книги» с указанием произношения осуществить не удалось. Однако, если учитывать выстроенную им гамму:

УОЫЕАЭЯЮЕИ

(есть и другая, осложненная диезами), то есть помнить о повышении и понижении звуков в соответствии с физическими данными, подкрепленными данными экспериментальной фонетики, можно выстроить особый тип чтения [4]. Разумеется, «гамма» должна помниться голосом, как это и есть у музыкантов, иначе чтец уподобится сороконожке.

Своеобразную теорию разработал Божидар. Его книга «Распевочное единство» [5], хотя и не является в строгом смысле теоретической (скорее это «поэтическая теория»), почти на десятилетие опередила музыкально-поэтические искания 20-х годов. Так, Божидар писал о превращении хорея в ямб и ямба в хорей, амфибрахия в анапест и т. д.: «двудольный размер замещается трехдольным, трехдольный — четырехдольным» [5:22]. В связи с этим он обращается к музыкальной терминологии, переделывая ее на славянский лад в духе Хлебникова: «двоень» — дуоль, «троень» — триоль (С. Бобров в Предисловии определяет эти группы как «лишние слоги» стоп [5:7]). Кроме того, Божидар вводит знак пресечения (паузы) «I I», которым пользуется в собственных стихах. При этом он характеризует паузы как «перерывы голоса между словами» [5:37], то есть воспринимает стих как звучащий. Он обнаруживает сдвиги, слияния предлогов, частиц со словами: «в брани, а на лавках» [5:37].

Мысль о единстве размеров имеет дальнее устремление к охвату, времени и космоса: «...Сказителю стих — всегда знак времени, черта одного измерения, непрерывное, как само время». И еще: «...Стих же — своеродная стопа некоего большего стиха — стишия, стихотворения, то есть подчиненная единица, не независимая, как это чудится при взгляде на стих в печати» [5:38]. По мнению Божидара, все размеры стремятся к единству ради совершенства. Сергей Бобров в «Примечаниях» вносит поправки в метрические схемы Божидара. Но суть «Распевочного единства» совсем не в этом, а в обретении нового пути поэзии, хотя бы и метафорического. В рецензии на книгу С. Боброва «Вертоградари над лозами» Божидар писал: «Поэзия, как элемент живого познания, сочится во всех искусствах, зацветая мертвенными бессмертниками в живописи, каменея среди геометризмов архитектуры, бледным призраком колеблясь в философских томах и умирая в музыке» [6]. Здесь Божидар, разбирая стихотворение Боброва «Фонарики», пользуется музыкальными терминами: «основная тема», «побочная тема», «обращенная», впрочем, не очень точно и обоснованно. В этом же выпуске «Центрифуги» С. Бобров в рецензии на книгу Божидара «Бубен» пишет, что он исследовал «словесные темы и был на дороге к созданию поэтического контрапункта» [6]. Как это мыслилось, Бобров не поясняет, но характерно само определение направления поиска. Пересечения музыки и поэзии (даже и во взаимоотрицательном смысле в том числе) уже происходили.

Во многом эти пересечения были заданы еще символистами: идеями синтеза Вяч. Иванова, своего рода «борьбой с музыкой» Блока (закончившейся ее приятием) и главное — многомерными и напряженными забросами в музыку ведущего символистского «композитора» Андрея Белого, считавшего музыкальное искусство «основным тоном» по отношению к другим искусствам [7].

Напряженный диалог между музыкой и поэзией, начатый символистами, был подхвачен следующим поколением. В этом диалоге постоянно возникали все новые и новые темы. Прежде всего произошло обострение звучания поэтического материала (об этом уже шла речь выше). Выступления Игоря Северянина, Владимира Маяковского, Василия Каменского, Алексея Крученых и Давида Бурлюка, других авторов, принадлежавших к различным футуристическим группировкам, стали новым этапом в завоевании эстрады и омузыкаливании слова. В то же время, как показывают исследования Л.Л. Гервер, Велимир Хлебников шел к музыке путем, близким А. Белому. Это движение к музыке, обладающей качеством «симфонизма», то есть непрерывностью музыкального сознания, в силу которой ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных...» [8].

Анализ стихотворений Хлебникова «Я любог, любимый любаной...» и «Заклятие смехом», предпринятый Л. Гервер по метротектоническому методу Г.Э. Конюса, убеждает, что хлебниковским «законченным словотворческим текстам присущи: музыкальное понимание формы, единство звукового материала, непрерывность развития» [9].

Работы Л.Л. Гервер дают возможность осознания четкой структуры произведений, признаваемых совсем еще недавно хаотическими нагромождениями непонятной «зауми». И хотя исследовательница не касается музыкально-поэтических теорий 10–20-х годов, объективно ее работы приближаются к этим теориям. Это, впрочем, неизбежно, ибо сами теории возникали из ощущения и понимания пересечений и необходимости взаимодействия двух искусств — музыки и поэзии.

К началу 20-х годов критическая масса музыкально-поэтических идей вырастает настолько, что почти одновременно появляется целый ряд работ, в которых демонстрируются самые разные подходы к проблеме.

Одним из тех, кто серьезно взялся за разработку этой темы, был композитор и музыковед Леонид Сабанеев. Наиболее отчетливо, хотя и очень сложно, он сформулировал свои идеи в книге «Музыка речи», вышедшей в 1923 году. Можно сказать, что эта книга явилась интервенцией музыки в область поэзии [10].

К моменту выхода своей книги Л. Сабанеев уже более десяти лет был занят проблемой звучания слова. Важную роль в этом сыграло общение с крупнейшим композитором Александром Скрябиным и его окружением. В скрябинском кругу одно время был выдающийся индийский музыкант и мистик суфий Хазрат Инайят Хан, который выступал в России с лекциями-концертами, в том числе трактуя суфийские понятия о «мистицизме звука». Книга с таким названием у нас вышла только в 1997 году, но его лекции прозвучали в 1913–1914 годах, а по теории самого Инайят Хана, «в мире нет такого места, будь то пустыня, лес, гора или дом, деревня или большой город, на котором какой-либо голос, будучи однажды запечатленным, не продолжался бы до сих пор» [11].

Разумеется, не стоит впрямую возводить работу Сабанеева к суфийству, однако нельзя сбрасывать со счетов атмосферу, в которой зарождаются идеи. Книга Сабанеева заслуживает того, чтобы рассмотреть проблемы, затронутые в ней, подробнее.

Исходная посылка — вывести звук поэзии из небытия. Ведь «С л о в о-м ы с л ь доминировало над с л о в о м-з в у к о м в неограниченной исторической перспективе

человеческой культуры» [10:3] В России «звуковой элемент слова был в еще большем загоне, чем где бы то ни было» [10:3].

Далее еще более категорично: «Трагедия искусства слова крылась в недостаточном до сих пор осознании элементов искусства. Поэзия — «речь богов», эстетический кристалл обычной речи — в этом отношении находилась в положении более печальном, чем иные искусства» [10].

Далее Сабанеев сопоставляет поэзию и музыку и приходит к выводу, что поэзия в отличие от музыки «не умножает ресурсов», «не развивается» [10:6], а поэты демонстрируют «прямо ужасающие факты непостигания звуковой сущности речи и слова» [10:7].

Автор настаивает на том, что искусство слова «в конечном счете все же искусство звуковое» [10:8]. И наконец, уже в «Предисловии» приходит к главному: в противоположность композиторам «поэты были так щедры, что подарили всю звуковую область творчества декламатору и оставили себе... только "идеографию"» [10:9].

Само «Предисловие» с его глубокой констатацией равнодушия поэтов и исследователей к звуку воспринимается как мощный стимул к постижению звуковой природы поэзии. И Сабанеев последовательно вскрывает эту природу. Прежде всего он дает определение музыке речи: «Музыка речи — это звуковое бытие речи без отношения к символике образов и идей» [10:5]. Образы и идеи речи он относит к области **идеографии** (что приблизительно равняется «значению», «смыслу»). Не снимая вопроса о важности идеографии, Сабанеев утверждает, что музыка речи главнее, первичнее. В этом убеждают примеры как из далекой древности — «ангелолалия» древних религиозных экстатиков» [10:14], так и современная заумная поэзия. Энергетика передается звуком. «В сущности, в поэзии "аура" распространяется только от "музыки речи", а не от идеографии речи» [10:23].

В первой главе Сабанеев ставит вопрос о возможности записи звуковой основы поэтической речи. И затем переходит к элементам, к анализу звуков, которые он рассматривает с особой точки зрения. Выделяются «четыре координаты»:

«I. С и л а з в у к а, то есть физически — амплитуда звукового колебания, физиологически — некоторая определенная функция энергии колебания.

2. Д л и т е л ь н о с т ь з в у к а, то есть его временная протяженность, причем предполагается, что качества звука более рельефные... при этом остаются неизменными, сила же может меняться.

3. В ы с о т а з в у к а, которая физически есть число колебаний в единицу времени, а психологически представляет одно из наиболее сильных отличий звуков между собою.

4. Т е м б р, или з в у к о в а я о к р а с к а, физически зависящая от соотношения верхних обертонов звука или от «формы» колебания (звуковой кривой)» [10:26].

Эти координаты объемлют разные области звуковых явлений:

1-я — динамические, 2-я — метрические («временная емкость»), 3-я — интонационные, 4-я — тембровые.

Сабанеев подробно рассматривает каждый план звукового выражения и предлагает возможные варианты письменной фиксации. Для динамического он предлагает график, фиксирующий силу звука относительно временной протяженности, музыкальные термины, характеризующие силу звука (*crescendo* — усиление, *diminuendo* — ослабление, *forte* — громко, *piano* — тихо). Особое внимание Сабанеев обращает на «динамические центры» речи, на их смещения и перераспределения как в пределах группы слов, так и в пределах фразы или предложения.

Метрический план выражает **длительность**. Это очень существенный и сложный вопрос, так как звук, обозначаемый буквой или даже транскрипционным знаком, уже в следующий момент от начала произнесения не равен самому себе [12]. Каков же выход? Тщательный анализ «неустойчивых интонаций» и «метрических акцентов» [10:41] выводит автора на понятие темпа. Здесь Сабанеев предлагает также использовать музыкальные термины (очень медленно — *largo*).

Средняя длина слога приблизительно около 1 секунды, медлен. *(adagio)*. Средняя длина слога 0,6–0,9 секунды и т. д. [10:45].

В интонационной области Сабанеев выделяет интонационные центры, или акценты, и отрицательные интонационные акценты (падение), обнаруживает совпадение интонационных и динамических кривых в графике. Запись он предлагает смешанную, наряду с трехлинейным нотоносцем (причем нотные кружки заменяются буквами) использовать линии, «систему диаграмм» [10:52], подобие старинных невм, служивших обозначением звуковых высот. В обсуждении вопроса Сабанеев возвращается к своей теории ультрахроматизма, обоснованной им за десять лет до появления «Музыки речи», то есть промежуточным высотам [13]. Здесь следует отметить, что использование различных графических элементов в композиторской технике записи стало обычным делом во второй половине XX века [14].

Тембровый план Сабанеев определяет как наиболее сложный. Он разделяет здесь две крупные группы тембров: с преобладанием музыкального колорита и шумового [10:54]. Звуки, «сопровождаемые колебаниями связок», он именует «звучными элементами речи», все остальные (вне голосовых связок) — «шумовыми элементами речи» [10:55]. Он выделяет «центральные элементы тембров» и «случайные "побочные"» или «специфические» [10:55–56].

За основу обозначений звуков берется алфавит, который уподобляется грубой «темперации» [10:58]. «Звучные» буквы снабжаются верхней черточкой, при этом принимается во внимание только реальное произнесение того или иного звука, следовательно, Сабанеев использует транскрипцию собственного изобретения, нигде не упоминая самого термина. При записи «нотно» автор добавляет к трем строкам нотоносца четвертую — «шепотную».

Кроме общего понятия тембра, Сабанеев вводит понятие «гласности» как «определение различных типов тембра и обозначение всей совокупности тех тембровых характеристик, которые обозначаются в речи буквами» [10:60]. Речь, собственно, идет об артикулировании того или иного звука, о принципах звукоизвлечения и самого звучания, что здесь и подтверждается Сабанеевым, когда он приводит примеры соответствия звуков различных музыкальных инструментов речевым. А в главе «Дыхание в речи» он говорит даже о гласности пауз: «Паузы имеют свои звуки, свою гласность» [10:69]. Подлинное молчание возможно лишь на остановке дыхания.

В этой главе помимо важных приемов постановки дыхания Сабанеев рассматривает проблему «эмоциографии дыхания». Дыхание фактически является физиологическим, мускульным выразителем эмоции, а следовательно, важнейшим передатчиком психических процессов речи. Динамическая кривая дыхания, обозначенная формулой $h=f(t)$ (h — запас воздуха по ординате, t — время), становится «уравнением эмоций» [10:70].

Для разных типов дыхания Сабанеев предлагает особые обозначения, выделяет «семь градаций глубины, по два на средний, высокий и предельный регистр и одну — на низкий» [10:71]. Специальные знаки обозначают начала и концы вдыхания и выдыхания, последовательность, своего рода «дыхательная темперация». Произнесение «на одно дыхание» обозначается **лигами**, как в музыке. Лига, связывая воедино последовательность знаков, образует «дыхательную фразу».

Все эти знаки дают возможность более тонкой нюансировки, чем в музыке. Глава об «эмоциографии речи» имеет подзаголовок — «звуковая выразительность». Подзаголовок уточняет направленность автора на предмет исследования. Сабанеев четко разделяет экспрессию, «естественные эмоции речи», звуковую эвфонию и область звуковых «гармонических сочетаний». Эта область близка к «чистой музыке». Именно эмоции, выражаемые чистой музыкой речи, в центре внимания исследователя. В связи с этим он обращает особое внимание на поэтическое чтение. Поэты «читают ближе к музыке и дальше от естественных интонаций речи. Их произношение приближает поэзию к музыке, ослабляя ее естественные интонации и их «изобразительность»» [10:74].

Таким образом, музыка речи переходит все более в область «невыразимого», а следовательно, сверхсложного для описания. Автор идет к «эмоциографии» через установление «наиболее важных (обычных. — *С. Б.*) типов эмоций» [10:75]. Он дает ряд схем, для проверки которых предлагает снять идеографический элемент, сосредоточившись на чисто звуковом произнесении «с закрытым ртом». Отделяя филологическую проблему от музыкально-речевой, он приходит к «скелету эмоциональных ассоциаций» [10:78], выстраивает эмоциографический алфавит. Выделяя типы гласностей, он стремится уйти от субъективного представления и выделяет наиболее объективные характеристики звучания [15].

Пожалуй, самая спорная глава в книге Сабанеева — шестая, посвященная речевой эвфонии. Полагая под эвфонией «систему явлений "благозвучия и неблагозвучия"» [10:99], автор выделяет элементы этой системы — «консоны и диссоны», а затем их анализирует. Он определяет консоны и диссоны в метрическом плане — долгота и смена элементов; в интонационном — высотность, скачки; в гласностном — «приятные и неприятные», степень их сочетаемости. В сущности, речь идет о некоей гармонической соразмерности, в которую уже не попадает, например, такая строка Бальмонта, как «чуждый чарам черный челн» («ухо ощущает оторванность звучности от смысла и настроения») [10:106]. Не попадают также такие стихи, в которых «наблюдается склонность к нарочитой дисфонии речевых звучаний, к нагромождению диссонов, к разрывам ритмов, к приближению стиха к прозаической «гиперэмоционизированной речи» [10:108]. Эту тенденцию в поэзии Сабанеев справедливо сближает со сходными явлениями в современной ему музыке (Прокофьев, Стравинский, Лурье, Рихард Штраус, Шенберг), которых также не принимает.

Ограниченность вкусовых пристрастий, вероятно, помешала автору более широко взглянуть на фоническую природу речи, а следовательно, на соотношения элементов, возможные сложные переплетения консонов и диссонов.

В установленных самим Сабанеевым эстетических пределах он, безусловно, прав, говоря, что для Брюсова «эвфония гласностей обычно менее типична», замечая вязкость, густоту стиля у Вяч. Иванова и «эвфоническую грязь» у Игоря Северянина, «эмоциографию и идеографию житейского, бытового типа» у Маяковского [10:108]. Все эти приметы, однако, входят в эстетические системы названных поэтов. И в данном случае Сабанеев выступает уже в роли критика, предлагающего свою теорию в оценочном плане.

Интересно наблюдение над тембральной стороной эвфонии речи. Сабанеев выделяет четыре «художественных типа тембра: 1) консонного, идеально-музыкального тона; 2) диссонного **двоящегося**; 3) диссонного **хриплого** и 4) **сдавленного**, ущемленного» [10:11]. Отдельно — полный шепот и полушепот.

Восьмая глава книги — «Поэтическая речь (структура и мелодия стиха) — самая объемная, соединяющая все, что до сих пор звучало в книге. Две главы —

«О содержании ритма» (самим автором определяемая как вставная) и «Мелодия прозаической речи» — затронем лишь косвенно.

Первая из них важна специфическим представлением ритма. По Сабанееву, ритм — «это всеобъемлющее явление. Это то, что дает произведению целостность и красоту, или красоту целостности. Если все элементы произведения ритмически претворены» [10:193] — значит, оно прекрасно. Весьма отчетливо тут просматривается то явление, которое обычно именуется «композицией» произведения, его архитектоникой: «Ф о р м а произведения (в широком значении) есть не что иное, как выявленный р и т м. ...Содержание есть эстетический элемент **целого, форма** же есть ритм, выявленный в этом целом» [10:95]. Но кроме того: «Р и т м е с т ь п р и н ц и п х у д о ж е с т в е н н о й э к о н о м и и, и л и Р и т м е с т ь п р и н ц и п н а и м е н ь ш е г о д е й с т в и я в и с к у с с т в е» [10:93].

Все эти определения хорошо вписываются в дальнейшие рассуждения Сабанеева о поэтической речи. Поскольку поэзия — это речь богов и поскольку, по Сабанееву, это наиболее экономная речь, хотя бы и потенциально. «Хотя бы» здесь добавлено не случайно, ибо Сабанеев ведет постоянную критику поэтических приемов ритмизации как «простейших, первых приходящих на ум» [10:128]. Он выступает против «примитивного ритмического восприятия», «простого периодизма» [10:129]. И утверждает, что «потенциально поэт — творец всей звуковой сущности стиха», в том числе интонации. Именно в интонационной области наибольший разброс исполнительской импровизации, что является признаком «малой осознанности элементов, малой дифференцированности самого искусства» [10:128], признаком отсутствия «культуры техники» искусства [10:129]. Называя поэтов «дилетантами-самоучками» [10:129], Сабанеев говорит о необходимости для поэтов школы, подобной музыкальной (об этом не раз говорил ранее В. Брюсов, который и создал своеобразную школу — Литературно-художественный институт).

«...Чем поэзия более поэзия, тем она о т о р в а н н е е о т е с т е с т в е н н о й д и к ц и и, от естественных интонаций, диктуемых только смыслом. Поэт создает свой мир уже ритмически претворенных интонаций, которые только стоят в каком-то отношении к естественным, но с ними вовсе не желают совпадать» [10:130]. Это одно из самых радикальных положений стоит в ряду с манифестами о символе, о слове как таковом и о заумном языке.

Переходя к описанию **элементов** поэтической речи, Сабанеев выдвигает идею «счетности времени» [10:131], для чего предлагает применить «счетные метродинамические группы» (МДГ), соответствующие **тактам** в музыке. МДГ в отличие от стоп охватывает группы большой слуховой протяженности, учитывает различение длины и силы, не зависит от совпадения со «слогом», а, напротив, учитывает неравенство слогов. МДГ определяется дольностью. Сабанеев выделяет МДГ с постоянной внутренней дольностью, МДГ с переменной дольностью. Он показывает, как функционируют МДГ в реальном стихе, учитывая «общий профиль мелодии, ее тематический облик... темп и тип истинной метрической "дольности"» [10:138]. В доказательство обоснованности своего положения Сабанеев приводит йотированные записи двух групп стихов (ямбических и хореических). Каждый стих, по его мнению, «способен быть «метрически» точно написанным тысячью разных способов» [10:138]. Но Сабанеев настаивает на желательности передачи авторского замысла. В рамках этой (авторской) записи можно импровизировать, как это и происходит у музыкантов-исполнителей, но в целом замысел произведения не подвергается такой коррозии, как при обычном письме. Сабанеев анализирует классический стих, в общем, конечно, более легкий для исполнения — в основном за счет достаточно ясной идеографии. Для раз-

личных форм стиха Нового времени проблема записи стоит гораздо острее. В данном же случае Сабанеев проводит точечное обследование метродинамики отдельных и соположенных групп и приходит к выводу: «Высшая тектоника стиха, комплект всех элементарных метродинамических форм дает так называемую форму стиха» [10:154].

Здесь, разумеется, участвуют и все те особенности, о которых говорилось в других главах. Сабанеев, последовательно придерживаясь избранного музыкального подхода, делает очень важное признание: «Я должен сказать тут, что до сих пор поэзия все же придерживалась в высших структурных тонах мелких форм, и даже крупнейшие создания поэзии обычно все же по своей тектонике не более как нанизанные в последовательности мелкие формы. Таких огромных звуковых архитектур, исполненных одного динамического устремления, скованных единством ритма — как в музыке, например, сонатная форма — поэзия еще не дала» [10:154].

Стремление Сабанеева к гармоничности, к структурной выверенности проявилось в описании «области гласностей» в поэтической речи. Он сочувственно относится к исследованиям в области звуковых повторов, но и выражает некоторые сомнения, в том, что такие повторы так уж закономерны. Однако закономерности возможны, если соблюдать определенные правила эвфонии и изометрии. Так, он выводит определенные правила чередования гласностей по схемам. Схемы эти «прямые» и «обратные».

Прямые: 1) Типа АВ-АВ — двудольные или двусоставные
например: своей дремоты превозмочь (со-со).
2) Типа АВС-АВС — трехдольные или трехсоставные, например:
Нет, ты неправ; нет, тучи не рабы (еттеа-еттеа).
Обратные: 1) Типа АВ-ВА и АВС-СВА
ты покидала край родной (оа-ао).
2) Более сложные комбинированные
Белорунный, сребролунный (схема ABCDE-ADCBE) [10:162–163].

При этом учитываются сильные позиции гласных. В то же время Сабанеев говорит, что комбинаций такого рода может быть множество, но при этом настаивает на соблюдении благозвучия. Те же требования он предъявляет к рифмам и ассонансам.

«Гласностные аналоги», включая и рифму, он уподобляет «гармонизации мелоса» [10:167]. Звук в музыке и в поэзии преображается. И здесь находятся определенные соответствия: уточняя их, Сабанеев говорит о том, что гласные речи находят равенство с интервалами и трезвучиями в музыке. Существенная оговорка о том, что эти соответствия больше психологичны, не отменяет тем не менее важности такого сопоставления. Тем более что музыка, как и поэзия, находится в развитии. И то, что не находит соответствия сейчас, может найти его в будущем. Например, говоря об атональности речи, Сабанеев замечает, что здесь речь сближается с новым направлением в музыке (начиная с Дебюсси), «где гармония становится самодовлеющей краской», то есть теряет тональность [10:168]. В дальнейшем движение музыки в сторону речи еще более активизируется.

В этой главе Сабанеев возвращается и к проблеме эмоциографии речи. И здесь его наблюдения над эмоциональной нагрузкой звуков смыкаются с теми выводами, которые делали сами поэты начала века: Бальмонт, Белый, Хлебников, Туфанов, А.Н. Чичерин, тогда же и позднее лингвисты, а также с опытами по акустике речи, в том числе и художественной [16].

В главе «Поэтическая речь» автор подводит итог наблюдениям над интонацией и более детально прослеживает ее функционирование в поэзии. В поэтической речи

происходит взаимодействие музыкальной и естественной интонации, идущей от идеографии [17]. Он намечает контуры общих принципов стиховой интонации: определяется фраза-тема, звуки подразделяются на разные типы по интонационному признаку, выявляется роль согласных. Система учитывает мельчайшие оттенки, в том числе «интонации разгона», с «затактом».

Он различает чисто слоговое мужское окончание и интонационное, иногда переходящее в женское. Интонации имеют свой «метр», более сложный и детализированный [10:175].

Особое место в этой главе занимает проблема лада в словесном искусстве. Из наблюдений над чтением поэтов он делает вывод: «Что лады какие-то тут есть — для меня несомненно, но несомненно и то, что их истоки, исходы иные, чем в музыкальных мелодиях, хотя я и думаю, что пути этих мелодий (музыки и поэзии) г д е - т о и к о г д а - т о встретятся» [10:176].

В поисках речевой интервалики, аналогичной музыкальной, Сабанеев приходит к выводу (впрочем, осторожному), «что лад речевой мелодии есть как бы н е г а т и в лада музыкального» [10:177]. Рифмы, ассонансы, гласностные аналоги он определяет как «ночные тени». Поэтому рифмы, например, гаснут в музыке, нужны «грубые» рифмы, чтобы они прозвучивали сквозь музыку (в качестве примера приводится Вагнер). Все это справедливо в случае прямого контакта классических форм стиха и музыки, синтетическое искусство Нового времени дает совсем иные примеры. И все-таки наблюдения Сабанеева существенны и для новых явлений. Например, выработанные им «основы для будущей ладовой теории мелодии стиха»:

«1) Типичны для мелодии повышения и понижения:

а) на часть полутона,

б) на что-то несколько шире полутона,

в) на интервал, немного больший тона,

г) на увеличенную кварту,

д) на увеличенную («фальшивую») квинту,

е) на септиму большую и на фальшивую октаву,

ж) на нону и т. п.

2) Типичны глиссады голоса между высотами.

3) Типично стремление к основной высоте, на коей обычно оканчиваются завершенные в себе, замкнутые части стиха, а не в тонике, как в музыке» [10:178].

Впрочем, рассматриваются и возможности тональных мелодий речи, но относятся они к будущему: «...Это вопрос уже нового, грядущего поэтического творчества, творчества полного... У речи пока еще с в о я м у з ы к а» [10:179]. И эта музыка атональная, которая во времена Сабанеева уже появилась и заняла сильные позиции в музыкальном искусстве. Исследователь отметил этот факт приближения «тональной музыки к стиховой мелодии» [10:179, сноска], но подробно останавливаться на разборе проблемы не стал, в том числе и по причине неприятия нововенской композиторской школы, которая развивала атональность. При этом весьма любопытно, что ход наблюдений выводил исследователя фактически к проектированию новых явлений в поэтическом искусстве. А его констатирующие выводы могли послужить стимулом к поиску в области звучащей материи стиха.

Например, определения мелодической темы в ее специфической эвфонии могли бы подвигнуть к поиску в самих разных направлениях. Мелодическая тема в стихе, по мнению автора, обусловлена следующим:

«1) Отсутствием четких м у з ы к а л ь н ы х и н т е р в а л о в.

2) Эвритмическим распределением четкости и сглаженности.

3) Присутствием единой главной кульминационной высоты.

4) Отсутствием пестроты подъемов и спусков.

5) Известной стилизованностью, неполной явленностью естественных интонаций, которые как бы заслоняются специальной э в ф о н и е й речи стихотворной» [10:173].

Как видим, в этих определениях обнаруживается некоторая заданность, выводимая, в сущности, из сложившейся к 20-м годам манеры чтения и представлений о чтении. В то же время Сабанеев отмечает, что «одно и то же слово можно произнести с разной степенью асимметрии, отчего каждый раз появляется новый оттенок и являются, в сущности, все новые темы» и, таким образом, меняется «тип эмоции» [10:180].

На сегодняшний взгляд, когда уже несколько десятилетий существует саунд-поэзия и когда нам по-новому открываются некоторые опыты 10–20-х годов, это наблюдение кажется не более чем констатацией факта.

Однако для начала 20-х годов оно было существенным. Еще более важны и для нынешнего движения поэзии замечания о **секвенциях**: «повторения слов, почти повторения с сохранением смысла, ряды синтаксических гомологов» [10:180]. Сабанеев выделяет секвенции трех типов — повышающиеся, стоячие и понижающиеся, и приводит примеры секвенционности — простых повторов. Однако уже в те времена существовали более сложные секвенционные построения Хлебникова, Каменского [18].

Далее следуют более сложные сопоставления, такие как проведение темы и ее обращение в интонационном плане; чередование высотности тем (в том числе в акцентировании рифм, нахождении кульминационных моментов или точек золотого сечения). Очень важно здесь замечание о том, что «произведение поэзии не к о н ч а е т с я с его последним звуком, не обрывается... заключительное молчание (пауза) принадлежит произведению как необходимая часть и имеет определенную длительность» [10:183].

Подводя итог своим исследованиям закономерностей организации мелоса поэтической речи, Сабанеев высказывает «целевую установку», направленную на создание «настоящей техники творчества речевых мелодий», при этом не исключая импровизационных моментов, предполагая «дальнейшее развитие, усложнение, углубление и утончение безграничной области **Музыки речи**» [10:184].

Последняя глава книги названа весьма характерно — «Возникающие проблемы». В ней Сабанеев не столько подводит итоги, сколько выстраивает перспективу преодоления разъединения «о б р а з а т в о р е н и я от о б р а з а в о с п р о и з в е д е н и я» [10:185] и поиска возможности записи самых тонких нюансов. Поэт должен быть автором «в с е х д е т а л е й м е т р а, д и н а м и к и и и н т о н а ц и и», — подчеркивает автор [10:185], полагая, что таким образом момент исполнения приобретает значительность художественной (то есть обусловленной) трактовки. При всей множественности и даже бесконечности решений возможен выход к «максимально-впечатляющей» трактовке [10:186]. Детальная проработка текста, распределенная по этапам, должна привести к тому, что «поэты будущего» станут «композиторами своих мелодии» [10:187]. Сабанеев намечает пять этапов:

«1) Осознание и фиксация основной метрической сети и, если есть, ее вариаций (фиксация метрических пауз, изменений сети и проч.).

2) Композиция **метродинамических контуров тем** по законам эвритмии.

3) Композиция **интонационных профилей** мелодий (самая трудная и ответственная часть, требующая уже специального мелодического «вдохновения»), причем тут особое внимание надо обратить на осознание интонаций **согласных**.

4) Нанесение экспрессивных нюансов динамики и метрики.

5) Осознание **гласных ритмов** (эта работа чистого «вживания», но не композиции)» [10:186].

Ссылаясь на опыты воплощения собственного стиха Бальмонтом (акценты на полугласных, согласных, интонирование одного звука), Сабанеев высказывает убеждение, что недалеко время, когда «поэт станет обладателем полной техники и всех ресурсов своего искусства и тем откроет новые интуитивные горизонты» [10:188], и уточняет эти «горизонты»:

«В области метродинамики возможны при записи размера огромные разнообразия в самих сетях, чередование самых причудливых размеров, введение размеров многодольных, пока отсутствующих. Возможны тематические размеры очень изысканных метров, с опусканием *ictus*'ов, с синкопами, со звуками минимальной длительности, возможны метрические акценты полугласных и согласных, осознанные, а не импульсивно проявляющиеся. Одним словом, все разнообразие метра музыкального искусства — к услугам поэзии будущего. Фиксация длительности итемпа, запись пауз позволят внести сознание и ритм в самые запутанные области, где царил хаос и дилетантизм. Возможно настоящее отображение эмоции в метре, чего пока еще не было. Вместе с этим возможны явления звуков — длящихся в течение ряда метрических единиц — затяжений, которые до сих пор были только элементом экспрессии, аметрическими явлениями, а теперь могут стать упорядоченными» [10:188].

Несмотря на абсолютно «классицистический» по форме подход Сабанеева к переводу поэтических явлений в музыкальные, сама идея и ее детальная разработка оказывалась парадоксально проективной. Вскоре началось и частичное осуществление этого проекта, о чем будет сказано несколько позже. Во время работы над книгой Сабанеев не видел вокруг живых примеров и прямо писал, что «ни одно из так называемых «новых» направлений не совершило ничего нового в области музыки стиха» [10:1881]. Футуристические поиски в этой области, видимо, его мало привлекали или показались чисто филологическими (так он прошел мимо работ Платова и Божидара), опыты заумников он оценил отрицательно, написав, что их «как-то особенно тянет на непривлекательные звучности» [10:186].

Путь к созданию «грандиозных, монументальных **звуковых форм** в поэзии... форм самой **тектоники** целого (ибо "крупных форм" в поэзии не создано!) лежит через "ставку на точность" [10:189], то есть разработку системы (или систем) записи и создание "науки о музыке стиха", первые камни которой положены этой книгой и предварявшими ее исследованиями других авторов» [10:190]. Из «других» Сабанеев, впрочем, выделяет только Б.М. Эйхенбаума с его «Мелодикой русского лирического стиха», которую определяет как «прекрасный труд», но здесь же замечает, что в нем «под именем "Мелодики" речь идет о формах общих интонаций» [10:185, примечание]. Упоминается еще Всеволодский-Гернгросс (отрицательно, в сноске), другие же проходят безыменно, можно лишь вычислять по тем или иным пассажам, о чем идет речь. Несмотря на обилие терминологии, труд Сабанеева лишен всех признаков академизма. Это своего рода научное эссе, причем без особой заботы о стиле. Сложность изложения материала стала одной из причин забвения пионерской книги Сабанеева, главная причина в том, что для работы с этой книгой требуется элементарная музыкальная грамотность и в связи с этим некая перестройка установок.

Видимо, учитывая опыт предшественника, иначе построил свою книгу другой музыкально-поэтический теоретик — М.П. Малишевский. Его «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. Часть 1. Метрика» — это своего рода практическое пособие, сделанное «по лекциям, читанным в

1921–25 гг. в Высшем литературно-художественном институте имени Валерия Брюсова, в Московском институте декламации проф. В.К. Сережникова и в Литературной студии при Всероссийском союзе поэтов» — как обозначил сам автор на титульном листе.

Итак, выходу книги предшествовала активная преподавательская работа, а также, как следует из составленной мной по материалам РГАЛИ справки, — образовательная, исследовательская и поэтическая [19]. Книга вышла в год поступления М. Малишевского в аспирантуру ГАХН (по двум секциям: литературной и музыкальной) и начала работы над диссертацией, обычно именуемой в документах «Материал поэзии как искусства», но в одном случае имеющей тезисно-описательное заглавие: «Материал поэзии как искусства. Состав, свойства, движение и значимости (эстетическая потребительская ценность) материала поэтического произведения. Введение в элементарную теорию поэзии. Принципиальное исследование физической и социальной природы элементов материала поэтического произведения».

Предполагалось, что диссертация будет защищена в 1928 г., но 23 апреля 1928 г. появляется документ за подписью президента ГАХН П.С. Когана и зав. учебной частью П.Н. Сакулина в поддержу ходатайства Малишевского о продлении срока аспирантуры на один год. Документ заканчивается следующим выводом: «Так как есть все основания надеяться на хорошие результаты от предпринятого т. Малишевским исследования в области стихологии, ГАХН просит продлить ему срок занятий и сохранить за ним стипендию, без чего его положение станет совершенно катастрофическим» [20]. Аспирантура была продлена, и 25 июня 1929 г. состоялась защита. Научный руководитель Малишевского, известный теоретик искусства, действительный член ГАХН Э.К. Розенов писал в своем отзыве: «Диссертационная работа Малишевского "Материал поэзии как искусства" имеет конечной целью выработать способ практически применимого семейографического обозначения авторами поэтических произведений, их требований к выразительной декламации, соответствующей их творческим замыслам» [21]. «Личные наблюдения Малишевского в области характерной интонации и мелодики поэтической речи представляют значительную ценность», — заключил мэтр [21]. Сам диссертант в своем «Вступительном слове» на защите высказывался более определенно и наступательно. Несколько радикальных фрагментов «Вступительного слова»: «Поэзия в самых существенных чертах не является ни словесным, ни языковым творчеством» [22].

«Явилась необходимость признать существование особого искусственного «поэтического диалекта» по отношению к каждому из языков. Этим фактически давно положено начало отделению поэзии от языка, причем гораздо глубже, чем только по внешнему различию отдельных форм. В то время как литература, естественно, не может оторваться от языка, «поэтические вольности», начиная от «редких» и «необычных», затем намеренно искаженных словообразований и словоупотреблений до внеязыковых (заумных) слов, фраз, припевов и целых произведений включительно, подчеркивая свою поэтическую природу, неизбежно в каждом произведении в той или иной степени порывают с языком, подчас приближаясь к чистому вокальному искусству» [22].

«То, что для языка и литературы является частным случаем, раритетом, исключением и отклонением от нормы, с точки зрения поэзии может оказаться самой нормой» [22].

«Поэтика не может считать текст адекватным самому произведению» [23]. «...Текст может быть лишь нотным листом».

«Язык в поэзии, речевые интонации в вокальной и инструментальной музыке, тело в живописи не суть подлинные язык, речь и тело, по значимости их». «Материалом произведений поэзии является внеязыковая акусмическая речь» [23].

«Поэтика не может быть частью литературоведения; она должна быть независимой и целостной искусствоведческой наукой» [23].

Наконец: «...Диссертант считает необходимым в дальнейшем подкрепить свои данные данными об элементах материала других искусств, и прежде всего танца и изобразительных» [23].

К этим резко заостренным положениям Малишевский пришел, очевидно, в последующие четыре года после выхода «Метротоники».

Но сама книга была уже достаточно радикальна и встретила неоднозначный прием [24], а затем была «забыта» до 60–70-х годов [25]. Впрочем, настоящего открытия «Метротоники» так и не произошло.

Между тем Малишевский выдвигал свою «метротоническую междуязыкую стихологию» как метод анализа произведений, «написанных по любой системе или без системы вовсе и на любом человеческом языке» [26:5].

Основой метода являются «физические законы музыки, которые не зависят от языковых границ» [26:5]. Вся система делится на 10 отделов, связанных попарно: Метрика и Ритмика, Эффония (sic! — *С. Б.*) и Гармония, Синтаксис и Мелодика, Семантика и Тематика, Контрапункт и Композиция.

Подвергнув вполне обоснованной критике «силлабическую путаницу» в современном ему стиховедении (исключение сделано лишь для «Распевочного единства» Божидара), Малишевский предпринимает попытку тотального пересмотра Метрики. Подобно мелодическому ключу в музыке, он вводит метрический ключ. В зависимости от этого ключа звуки меняют долготу и силу. В свою очередь, долгота и сила одного звука зависит от тех же параметров соседнего. Поэтому особое значение придается **слогу**, для которого автор создает довольно простые законы: «**Закон долготы слога.** Долгота слога равняется сумме долгот звуков, составляющих этот слог.

Закон **силы слога.** Сила слога равна сумме сил звуков, составляющих этот слог» [26: II].

Примечательны формулы разных видов «поэтического слога»:

1) «a» — пустой слог, то есть состоящий из одного слогового, обычно гласного, звука.

2) «ba» — мужской слог, состоящий из неслогового, обычно согласного, плюс слоговой звук.

3) «bab» — полный слог (неслоговой + слоговой + неслоговой).

4) «ab» — женский слог (слоговой + неслоговой) [26:12].

Все звуки, выходящие за пределы формул, помещаются, как правило, в начале — «bba», «bbab». Из двух или трех «лишних» «согласных звуков» может образоваться «согласный слог». Например:

«рубль — литр» делится на слоги так:

«ру-бль-ли-тр» [26:12].

Несмотря на видимую произвольность такого деления, здесь есть и очевидный смысл: во-первых, сонорные «склонны» к образованию слога, во-вторых, слоговое деление в поэзии перекрывает грамматическое, поскольку находится в зависимости от интерпретации. Чем большее волевое усилие, тем большее количество слоговых комбинаций может возникнуть. Но в эти пределы Малишевский еще не заходит. Он работает с «традиционным» стихосложением, для которого устанавливает новые правила, пользуясь особой терминологией.

Единицей долготы слога он называет **мору** (лат. *mora* — промежуток времени) и устанавливает **«систему метротонических мор**, подобную системе музыкальных нот»

[26:13]. Система состоит из простых мор, увеличенных, больших, малых, уменьшенных, иррациональных. Соотношения между морами и нотами: увеличенная — целая нота, большая — полноты, простая — четверть, малая — восьмая, уменьшенная — шестнадцатая, иррациональная — тридцать вторая.

Для измерения **силы** слога вводится термин **интенса**. Самый слабый ударный слог — одна интенса, безударный — «свободный слог», от силы ударения зависит степень интенсы. В случае снятия ударности, атонирования применяется знак «атоны». Знак интенсы «/ », знак атоны «v».

«Метротоника» изобилует непривычной терминологией, поэтому, чтобы не идти путем пересказа, составим своего рода словарь основных понятий, используя авторские определения терминов, следующих за уже названными.

Медианта. «*Протяженность разноморного отрезка, выраженная в одинаковых морах, называется медиантой этого отрезка*» [26:15].

Обозначается буквой «М» с дробью: в числителе — количество мор отрезка, в знаменателе значок моры.

Стопа. «*Всякая метротоническая стопа*, как и музыкальный такт, характеризуется сильнейшим акцентом на первой своей доле» [26:15].

Стопы отделяются друг от друга «стопоразделами».

Доминанта. «...Медианта стопы с непременным и *единственным ударением на первой море* называется доминантой» [26:16].

Субмедианта. «Медианта, полученная в результате распадения моры одной медианты на две моры «низшего достоинства».

Диэреза. Самораспадение моры данной медианты.

Контрмедианта. Медианта, полученная в результате стяжения мор в моры высшего достоинства.

Синереза. Собственно стяжение мор.

Субдоминанта. «Составная доминанта — общая, состоящая из меньших (две интенсы и более)».

Субтакты. Части субдоминанты.

Контрдоминанта. «*Всякая субдоминанта, потеряв свой слабейший субдоминантовый акцент (ударение), превращается в контрдоминанту*» [26:24].

Метр. «*Метром* называется *характер чередования доминант*, в которых написано произведение или часть его» [26:26].

Простой метр — повтор одной и той же доминанты.

Периодический метр — повтор системы доминант.

Логаэдический метр — комбинации (вариации) одних и тех же доминант.

Смешанный метр — комбинации всех трех предыдущих.

Метрический ключ. «Сущность метра». «Синтез доминанты данной стопы и ее же медианты» [26:27].

Поэтому в сочетаниях «простой», «периодический», «логаэдический» «метр» последнее слово можно заменить словом «ключ».

Далее ключи делятся на: хореический, дактилический, пеонический, квинтон, сэкстон, октон, нонон.

Ипостаса. «Замена одного элемента (или его части) равноценным другим».

1) *Метрические*, видоизменяющие *долготные соотношения* частей стопы (замена мор).

2) *Тонические*, видоизменяющие *силовые соотношения* частей стопы (перемещение интенс и введение посторонних, несубдоминантовых ударений) [26:44].

Пауза. «Отсутствие звучащего слога на месте одной или нескольких мор медианты стопы» [26:44].

Есть и паузы под ударением — «доминантовые».

Триоль, дуоль, квартоль, квинтоль, секстоль, септимоль. Все эти понятия вводятся с целью оптимизации записи и анализа неравностопного текста. Например, триоль — для обозначения дактилического вкрапления в систему хореического ключа. Дуоль — явление, обратное триоли. И т. д. В результате — более точный учет изменений, происходящих в стихе.

Согласные слоги. «...Могут быть и доминантовыми и иметь любую мору» [26:56], добавим: могут быть интенсными, то есть ударными.

Тонические ипостасы. Бывают большие и малые.

Систола. «*Большой систолой* называется атонирование *доминантового* ударения». «*Малой систолой* называется атонирование *неочередного субдоминантового* ударения» [26:58].

Диастола. «...Явление, обратное систоле, то есть нанесение доминантового ударения на безударный по природе слог» [26:59].

Обращение субтакта. «...Явление перебрасывания субдоминантовой интенсы с первой моры субтакта на самую последнюю... обращаемый субтакт должен заключать в себе целиком какое-нибудь слово» [26:59].

Аппюирование. (Подкрепление) доминантовых или субдоминантовых акцентов — сохранение или устранение случайного (вводного), слишком близко к доминантовому стоящего ударения.

Рокировка. «*Сдвиг доминатового ударения* с первой на *вторую долю*» [26:62].

Разрешения метров. *Разрешением метра* называется способность одного ключа смениться другим, не нарушая течения произведения.

В больших разрешениях меньшая медианта меняется на большую. В малых — наоборот.

При **субтактовых** разрешениях старый и новый ключи «сохраняют общие субтакты» [26:65].

При **внезапных** разрешениях общих субтактов нет, впрочем, бывают смягченные варианты внезапных разрешений (за счет подобных или дублетных стоп, пауз). Для начальных субтактов анакрузические разрешения, для конечных — каталектические.

Итак, в результате Малишевский создает довольно стройную теорию, которая дает возможность снять «формально-метрические различия между «стихом» и «прозой» [26:26], фиксировать многочисленные переходы так называемых размеров (о чем в постановочном плане писал еще Божидар), учитывать особенности различных языков и систем стихосложения и при этом пользоваться единой системой записи.

«Изучение метротонической теории, — пишет Малишевский, — вероятно, встретит больше затруднений, чем изучение силлаботонической, но не надо забывать, что изучение еще более разработанной теории — теории музыки дается с еще большим трудом и далеко не каждому» [26:117].

Это действительно так. Постижение теории Малишевского требует значительных усилий, увы, не всегда адекватных результату. Хотя для музыкально грамотного человека особых проблем здесь нет, ибо все обозначения, предложенные автором «Метротоники», легко переводятся в обычную нотную запись. И здесь можно бы упрекнуть автора в напрасном отходе от прямых музыкальных соответствий, в отказе от записи, принятой в музыке, и, как следствие, в излишнем усложнении системы анализа и записи. Такая детализированная запись требует слишком сильного абстрагирования, умения держать в памяти большое количество формул и — главное — быстро находить применение. Однако наши претензии почти снимаются, как только мы начинаем осваивать метротоническую систему и практически с ней работать. Дета-

лизация, а именно — обозначение долготы и силы слога, объединение мор в медианты и контрмедианты, выделение доминант и преобразование их в субдоминанты, определение метрических ключей и т. д., — оказывается, весь этот обширный инструментарий дает возможность наглядно представить глубинные движения привычного текста, его внутреннюю механику. И хотя, как подчеркивает Малишевский, его теория направлена на уже существующие (стих и прозу!), опыт детального анализа значительно расширяет творческие границы потенциального автора. Так называемое наитие — иррациональное начало творчества — этим знанием не снимается, но углубляется до известного предела, за которым остается непостижимое. Характерно при этом, что углубление достигается внесоматическим вроде бы инструментарием, а эффект возникает как раз соматический. На этом переходе из физического (материального) плана в план психологический (чувственный), по сути дела, строится вся авангардная поэтика.

Близким к Малишевскому путем шел поэт и теоретик конструктивизма Александр Квятковский [27]. В работе «Тактометр (опыт теории стиха музыкального счета)», опубликованной в 1929 году, он подверг основательной критике современное ему стихосложение и стиховедение. «Метрика русского тонического стиха вырождается. Ее возможности почти до конца исчерпаны и использованы поэтами» [28:262], — так начинал Квятковский свою работу и продолжал уже в отношении стиховедения: «У нас есть нужные, прекрасные высококвалифицированные бухгалтера и аналитики, взявшие на учет формальные достижения классики. Но и только» [28:263].

Главной целью поэта-исследователя было найти такую систему, которая помогла бы выйти за пределы стопо-метрического стиха к новому искусству. Он обращается к античной и русской народной поэзии, к силлабике, находит подтверждение своей позиции у многих авторов прошлого и настоящего: А. Радищева, С. Уварова, В. Капниста, А. Востокова, А. Одоевского, О. Сенковского, Р. Вестфаля, Д. Гинцбурга, А. Белого, Вяч. Иванова, Божидара, Ф. Платова (с критикой), Л. Сабанеева, и делает вывод: «Т о н и к а как система, ч у ж д а я м у з ы к е, и раньше всего — мере ее — такту, окончательно испортила слух поэтов: они перестали слушать и слышать слово» [28:282]. Чтобы развернуть эту ситуацию, Квятковский для начала обнаруживает в стихах Пушкина, Лермонтова, Одоевского, Фета, Бальмонта, Кузмина, Блока, Маяковского ударники и паузники. Он обращает внимание на то, что «для обозначения длительности количества слогов у греков были приняты особые знаки, которые, по существу, явились своеобразными нотами, но без указания повышения или понижения» [28:268]. Проведя мощную подготовку с многочисленными примерами отклонения от стопо-метрического (тонического) стиха, Квятковский делает вывод, что «стих имеет тяготение к предельному счетному измерителю: к **музыкальному такту**» [28:290]. И далее: «**Маневрирование всеми, без исключения, поэтическими метрами в любой читке, обусловленной фонетико-акустическим строем стиха, его звуковой конституцией**, с использованием найденных в музыке ритмов, возможно именно в тактометре. В тактометре ритм дифференцируется. Тактометр — универсальная, синтетическая система, позволяющая поэту-композитору придать стиховой речи любой ритмический облик, любой ритмический рисунок в соответствии с темой, семантикой и композицией задуманной вещи. Размер сообщает стиху единство, а ритм — разнообразие» [28:290]. Теоретик различает два основных вида тактометра: речитативный (эпический) и мелодийный (лирический). «Мелодийный тактометр всегда богаче ритмом, узористей, цветистей и певучей речитативного» [28:294]. Здесь почти переход в пение (хотя Квятковский призывает пользоваться пением с большой осторожностью).

«Решающий момент — это внимательное слушание стиховой речи. Поэт без музыкального слуха, без ритмического чутья — не поэт» [28:294], — категорически утверждает автор. Здесь же он пишет о растяжении согласных и гласных «фонем», отказе от цезур и рифмы. Не останавливаясь на чистой теории, Квятковский изобретает «тактовую сетку», которая подтверждает его теорию и дает возможность записи нового — тактометрического стиха. Он записывает таким образом «Цыганскую рапсодию» Ильи Сельвинского и собственные стихи.

Используется музыкальный метр, неизменность которого гарантирует плавность стиховой линии. В произведении «Санная луната» поэт-композитор дает метр 6/8. Музыка такого метра складывается из двухдольников и трехдольников. В данном случае выбор делается в пользу трехдольника и счетной долей становится четверть с точкой.

При этом учитывается заданный автором темп — «быстро, легко». Здесь нет обозначения тембра и зуковысотности, подобно тому, как вплоть до середины XVIII века композиторы не фиксировали точный инструментальный состав: одну и ту же пьесу могли играть на лютне, клавесине, духовых. Таким образом, тактовая сетка дает возможность довольно точно фиксировать авторский замысел.

Теория, разработанная Квятковским, позволяет ему прогнозировать появление подлинно полифонического стиха для многих и разных (мужских, женских и детских) голосов. Этот стих потребует партитурной записи. «Если инструментальная музыка развилась из одноголосой свирели, то почему и поэзии, которая до сих пор шла одним голосом, не развиться в многоголосую, инструментальную поэзию» [28:312].

Здесь же Квятковский говорит о театрализации поэзии, предлагает реформировать актерскую пластику, чтобы привести ее в соответствие с исполняемым текстом.

Фактически Квятковский прямо предсказывал появление саунд- и акционной поэзии. «Не имея пока возможности дать хотя бы схематический или эскизный образец вещи в полифоническом стиле, я ставлю этот вопрос как величайшую ритмико-стилистическую проблему, которая может, должна быть и будет разрешена» [28:313].

Авангардистская уверенность, с которой Квятковский высказывал этот прогноз, во многом оправдалась уже во второй половине века, когда начали складываться национальные модели звуковой поэзии. Хотя подступы были сделаны уже в начале века в России, Германии, Италии, Франции.

Теория А. Квятковского вызревала в недрах конструктивизма, во взаимодействии с поисками И. Сельвинского, Б. Агапова и А.Н. Чичерина (последний говорил о такте еще в 1918 году и вырабатывал свою систему записи поэтического материала). «Тактометр» вышел уже на закате глобального эксперимента. Но закат случился не по вине поэтов и теоретиков, они пока и не думали сворачивать свои поиски. Еще была надежда на продолжение. Еще взаимодействовали немногие оставшиеся символисты и авангардисты. Например, Владимир Пяст, поэт символистской ориентации, живо откликнулся на «Тактометр» и высоко оценил его в успевшей выйти в 1931 г. книге «Современное стиховедение», сочувственно пересказав основные положения. «Теория Квятковского, никому ничего не навязывая и ничего не отвергая, позволяет самой стихии стиха укладываться в любое музыкальное измерение, пользоваться любым музыкальным приемом» [29].

Георгий Шенгели — поэт, переводчик и стиховед брюсовской школы — тоже проявил интерес к тактовику и посвятил ему несколько страниц в своей «Технике стиха», отметив, что «такт в какой-то мере похож на стопу, начинающуюся с ударного слога» [30]. Кратко изложив свое понимание тактовика, Г. Шенгели сделал весьма перспективное заключение: «Тактовый стих еще недостаточно разработан в русской

литературе, и ему предстоит большое будущее» [31]. Показательно, что это прозвучало десять лет спустя после выхода «Тактометра», одновременно с выходом «Словаря поэтических терминов» А. Квятковского.

Приверженцем тактовика оставался Илья Сельвинский (1899–1968). Однако его конструктивистское прошлое с экспериментами записи осталось далеко позади, и в после дующие годы он пытался вписать тактовик в обычные стихоформы (без индивидуальной записи). Правда, в 1962 г. он выпустил книгу «Студия стиха», где, как-то даже несколько пренебрежительно отозвавшись о разработках Квятковского, попытался дать собственное определение тактовой формы: «Такт в поэзии — это строка, которая представляет собой не то или иное расположение строго организованных стоп (как в классике), а в р е м я, в четких пределах которого ударные и неударные слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации. В р е м я звучания строки должно быть определенным, но сочетание сильных и слабых слогов может быть абсолютно свободным» [32]. Здесь же он подчеркивает, что «строки в тактовой системе не скандируются, а дирижируются», и предлагает заполнять паузу произнесением про себя слога (эс) [32]. Все эти весьма упрощенные рассуждения для 1962 года были довольно авангардны и, возможно, оказали некоторое влияние на появившихся тогда «эстрадных» поэтов — Е. Евтушенко, А.Вознесенского и Р. Рождественского (особенно последнего). Наконец, в 60-е годы снова начинает выступать в печати сам А. Квятковский. В 1960 году он публикует программную статью «Русское стихосложение», в которой пишет о «Тактометре»: «Общее направление статьи было верным...» — и здесь же делает уточнение, что тенденции развития русского стихосложения «сводятся к "раскрепощению" версификации от условностей устарелой теории стиха и раскрытию ритмического процесса с использованием богатейших его внутренних резервов, заключенных в самой структуре тактометрического периода» [33].

Далее еще одно уточнение: «Практика стиха и практика музыки подсказали, что мерой правильных ритмических процессов служит не стопа, не музыкальный такт, а тактометрический период, отсюда тактовая метрика. В теории музыки тактометрическому периоду соответствуют лишь размеры 4/4 и 3/4, остальные такты слишком дробны и мелки» [34]. Как видим, глобальный замах «Тактометра» здесь существенно усекается, к тому же, лишенная ореола манифестности, введенная в научную нишу, статья «Русское стихосложение» не имеет той энергетической яркости, что «Тактометр». Свои старые убеждения Квятковскому приходится проводить контрабандно — в «уравновешенном стиле»: «Что такое тактовик? Это такая форма метрического стиха, в которой при обязательном соблюдении количественной равнодольности последовательных тактометрических периодов максимально используются многоразличные модификации данной краты (например, четырехдольника): полносложные беспаузные и неполносложные с паузами, разнодлительные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), константные и инверсированные акценты, то есть все то, что запрещено правилами догматической теории стихосложения» [35]. И словно в опровержение начального посыла о невозможности учитывать дробные и мелкие такты: «Можно с уверенностью сказать, что структура тактометрического стиха позволяет поэтам ввести в практику стихосложения не только полудольные, но и четвертьдольные слоги как особо быстротные формообразования, включаемые в ритмический ряд наравне с двудольными, однодольными и полудольными слогами» [36].

Статья «Русское стихосложение», согласно месту публикации, имела локальное звучание. В 1966 году Квятковский издает «Поэтический словарь», сыгравший и продолжающий играть выдающуюся роль в поэтической ситуации. Здесь он частично восстанавливает свою теорию, однако музыкальные обоснования оказываются во мно-

гом потерянными. Тем не менее в научных кругах словарь вызвал неоднозначные оценки, появившиеся большей частью после смерти автора [37]. Труд жизни А.П. Квятковского «Ритмология русского стиха» остается по сию пору неизданным. В нем исследователь фактически переводит свою начальную теорию целиком в область стиховедения, правда, обновленного. Во «Введении» он обосновывает необходимость изменений и усовершенствований теории стиха: «...Ритмические... формы стиха, как не связанные с языком и больше того, — "навязанные" (по Павлову) поэтам, в большей мере (по сравнению с языком. — *С.Б.*) подвергаются изменению и модернизации, они обновляются, изобретаются, открываются поэтами в соответствии с теми формообразующими резервами, какие заложены в структуре ритмических процессов, обусловленных природой числа и его количественно-элементных отношений. Еще более тонка и сложна структура музыкальных ритмов: в основе этих ритмических процессов (стихотворных, музыкальных, танцевальных) лежат одни и те же динамические законы движения» [38].

Наибольшее внимание к теории Квятковского проявил в 60–70-е годы М.Л. Гаспаров, который, как он сам пишет, имел возможность «пользоваться драгоценными консультациями открывателя русского тактовика» [39]. Хотя Квятковский и не соглашался с теоретическими положениями стиховеда «решительно ни в чем» [39], именно Гаспарову принадлежит честь теоретического закрепления тактовика в современном стиховедении [40].

Собственно, Гаспаров отделил тактовик от «Тактометра». Проанализировав раннюю работу Квятковского, он сделал вывод: «Таким образом (едва ли не впервые после Тредиаковского и Ломоносова), теория стиха не выводилась из практики, а должна была предопределять практику» [40]. Здесь точно уловлена перспектива, то есть, по сути, речь идет о проективности теории, которая может быть востребована. Однако дальнейшие соображения Гаспарова строятся на традиционном для стиховедения разведении стиха и декламации. Он пишет: «...Так как дать определение метрических особенностей новооткрытого стиха открывателю не удалось, вместо них на первый план выставились особенности декламационные» [42]. «Тактометрическая читка», описанная Квятковским, <...> есть не что иное, как скандирующее чтение применительно к тактовику», — пишет Гаспаров [43, подчеркнуто автором]. На самом деле чтение, воссоздающее авторскую пульсацию, поэтическое чтение, вряд ли можно назвать скандирующим. Музыкальный такт — как минимум — мотив, идея. Сочетание тактов — и в музыке и в поэзии — это преодоление скандирующей метрики, разрывающей линию чувственной мысли. Эта мысль-идея гармонично перетекает сквозь тактовые сетки, подчиняясь смысловым, а не метрическим ударениям. Можно было бы согласиться с предлагаемым М. Гаспаровым определением «декламационный стих», если бы существовал некий «антидекламационный стих», то есть принципиально не подлежащий озвучанию (исключим отсюда поэзию для азбуки глухонемых — жестовую, как не оперирующую понятием «стих»).

Теории, выдвинутые Сабанеевым, Малишевским и Квятковским, направлены как раз на изучение стиха как звучащей материи. Движение в эту сторону возникло, разумеется, не случайно! Тут сказались и декламационная практика поэтов и актеров, и влияние немецких и французских работ по звучащему стиху [44], и лингвистические открытия. В 10–20-е годы появляется множество работ, посвященных декламации: от примитивных руководств по чтению стихов и прозы до серьезных теоретических обоснований нового искусства [45]. Наиболее интересными до сегодняшнего дня остаются работы В. Всеволодского-Гернгросса и С. Бернштейна.

Всеволодский-Гернгросс за десять лет (с 1911 по 1922-й гг.) разработал довольно стройную теорию речевой интонации с использованием в том числе музыкальной терминологии. Речевую интонацию он определял как *«отвечающую ряду слогов последовательность тонов, могущих различаться в отношении высоты, силы, темпа и тембра»* [46].

Теоретик писал также о речевых тактах, «на которые дробится вся речевая музыка» [47]. Изменения элементов интонации он отмечал с помощью графиков. Общая кривая, получавшаяся в результате сложения четырех кривых, становится графическим изображением ритма.

С.И. Бернштейн, разграничивая стих и декламацию, тем не менее замечал, что «изучение звучащего стиха имеет существенное значение не только для теории декламации, но и для теории стиха: в устах тех, кто является типичным представителем языкового сознания в его стиховой функции — а таковыми являются прежде всего поэты, — оно переводит в материальный план общие свойства стиховой системы языка и тем самым облегчает их изучение» [48].

Если учесть, что к проблеме звучащего стиха в 10–20-е годы обращаются Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, О. Брик, В. Жирмунский, Е. Поливанов, Л. Якубинский — наиболее яркие филологи того времени, станет ясно, что проблема эта была на острие тогдашних поисков. Очень многое не удалось решить, многое осталось в стороне от возводимых «магистральных путей». Хотя явная неисчерпанность темы ощущалась и после выхода стимулирующих работ названных авторов.

Свидетельство тому — писавшаяся в начале 30-х годов, но открытая только в 90-е работа Д.Д. Жуковского «Элементы слова». Судя по опубликованному фрагменту, Жуковский оказывался своеобразным завершителем этого периода. Прямо он ссылается на Якубинского и Эйхенбаума, но в тексте мы видим соприкосновения с другими авторами 10–20-х годов. Используя достижения символизма и формальной школы, Жуковский выявляет «четыре основных элемента живого слова», проводит их анализ и пытается выйти к новому синтезу [49]. Интересно, что высший синтез — объединение всех элементов — он находит в голосе [50].

Выплеск музыкально-поэтических идей в первой трети века не был заранее запланирован. Как видно из представленного материала, здесь многое решала интуиция, но та же интуиция подвигала к осмыслению. Пути развития нового искусства уже проглядывались. Казалось, еще немного — и возникнет саунд (сонорная, лаут, фонетическая) поэзия. Однако и в России, и на Западе в 30-е годы произошел отход от музыкально-поэтического в сторону соцреализма и сюрреализма (совершенно иная тема — соприкосновение двух этих ведущих направлений 30–50-х годов, переход, например, Арагона от сюр- к соцреализму).

На Западе возврат к музыкально-поэтическому происходит уже в 50-е годы. К настоящему времени во многих странах существует развитая саунд-поэзия [51]. В СССР это было невозможно по причине запрета на любой отход от «классической традиции». Но в 60-е годы и в СССР складывается новая ситуация. Переиздаются работы Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, вновь начинает действовать А. Квятковский, новое дыхание обретает стиховедение. Поэтическое чтение с появлением Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и авторской песни (прежде всего А. Галич, Н. Матвеева, Б. Окуджава, В. Высоцкий) приобретает большую открытость, повышает значимость звучания, отчасти возвращает понятию «просодии» ее исконное значение [52].

В это же время появление поэтического театра (Театр на Таганке и под его влиянием, по тогдашней номинации «самодеятельные», театры в Иванове и Тамбове),

новый взлет чтецкого искусства и новое осмысление декламации, хотя и не столь яркое, как в 20-е годы, и почти без учета важных работ того времени.

Одной из немногих принципиально новых работ 60-х годов можно признать книгу С.В. Шервинского «Ритм и смысл». С.В. Шервинский в своей поэтической практике был весьма далек от крайнего авангардизма. Выученик брюсовской школы, он гораздо ближе в своем мировоззрении к символизму, чем к последующим течениям. Но поскольку он много занимался проблемами декламации (еще в 1935 г. было издано его пособие для чтецов «Художественное чтение» [53]) и в молодости, судя по всему, слушал М. Малишевского, с которым общался и впоследствии, то его взгляд на звучащий стих оказывался много шире общепринятого.

Шервинский пользуется термином «стихология», а его «теория временных компенсаций» фактически является сильной адаптацией теории Малишевского в новых условиях.

Показательно, что Шервинскому приходится всячески оговаривать свою позицию. Он пишет: «Метод, примененный в данной работе, не совсем обычен: он основан на изучении произнесенного стиха с раскрытием его содержания и с логической, и с эмоциональной стороны» [54]. И тут же подкрепляет выбор метода ссылкой: «Некоторые авторитетные стихологи, например Андрей Белый и Б.В. Томашевский, нередко обращались в своих работах к стиху произнесенному» [55]. Как его предшественники 40 лет назад, Шервинский вынужден снова говорить об отсутствии знаков для обозначения высотности, тембро-динамики и т. д.

Несмотря на крайнюю осторожность Шервинского в обращении с отринутыми теориями, в анализе и выводах, его книга встретила в основном негативную реакцию. Резкая критика, в частности, содержалась в работах Б.П. Гончарова. В то же время появление в 1973 году книги самого Гончарова «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» было весьма симптоматично. Он был даже единственным на тот период автором, кто вспомнил о музыкально-поэтических теориях, правда, лишь затем, чтобы подвергнуть их критике.

Рассматривая стих как «семантико-звуковое структурное единство», а ритм как «звуковое явление» [56], в небольшой главке «О музыкальных теориях стиха» Гончаров критикует слишком сильное сближение стиха и музыки в трудах А. Кубарева, Д. Гинцбурга, М. Малишевского, А. Квятковского, С. Шервинского, И. Сельвинского, затрагивает и практику Ф. Платова. Смысл критики, увы, сводится к тому, что законы музыки и поэзии различны: «стих — явление речевое, а не музыкальное», «музыка характеризуется фиксированной длительностью, отсутствующей в стихе», «понятие такта неприменимо к стиху, ибо такт — категория, свойственная музыке. Поэтому "тактового" стиха в точном смысле этого слова не существует в действительности» [57].

В данном случае сказалась четкая установка автора на предельное разграничение стиховой речи и музыкальной. Полезное в определенные моменты (эпоха классицизма, учебный процесс) разделение видов (и жанров) искусств ко времени написания книги было пройденным этапом. К 1973 году мировая музыка и поэзия уже многократно меняли направленность своих возможностей («выразительных средств»), не говоря уж о том, что древняя европейская и современная восточная музыкально-поэтическая эстетика предполагает синтез этих искусств и полностью опровергает постулаты разграничительной нормативности.

Итак, музыкально-поэтические теории фактически остаются за пределами научного и вообще какого-либо интереса вплоть до конца 80-х годов, а публикации о них появляются и вовсе только в 90-х [58]. В 80-х годах в связи с общей либерализацией жизни и открытием контактов с миром звучащая поэзия получает новый импульс. Наряду с за-

падными саунд-поэтами в России становятся известными русские поэты-эмигранты, работающие со звуком: Е. Мнацаканова (Нецкова), И. Бурихин, В. Шерстяной. Валерий Шерстяной, живший вначале в ГДР и остающийся сейчас в Германии, в своих звуковых композициях органично соединяет достижения русского заумного футуризма, немецкого дадаизма и современной немецкой лаут-поэзии. Он создал свою звуковую страну — LAUTLAND), в которой виртуозно работает звуком. Его записи выходят в Германии наряду с записями ведущих немецких лаут-поэтов. Игорь Бурихин, живущий в Германии, а в последние годы едва ли не большую часть времени — в России, разработал особый стиль звучащей поэзии, восходящей к русскому литургическому распеву. Это довольно обширные композиции, в которых на протяжении отдельных фрагментов меняется тональность, громкостная динамика, чтение переходит в распев.

В России саунд-поэзию развивают несколько авторов, Ры Никонова, Сергей Сигей, Дмитрий Булатов — довольно близкую к той, что существует на Западе. Ры Никонова, в частности, использует приемы конкретной музыки, разумеется, по-своему их преображая. Борис Констриктор вместе со скрипачом Борисом Кипнисом создает своеобразные музыкально-поэтические композиции, в которых голос и инструмент не только взаимно дополняют друг друга, но и меняются функциями. Александр Горнон работает в изобретенной им самим форме «фоно-семантики», особого интонирования слов, с использованием метатез. Сергей Проворов создает стиль, который можно назвать русской психоделией, это богатый распев с элементами причета. Сергей Завьялов использует древнегреческую и латинскую просодические системы. Лариса Березовчук заново открывает силлабику украинского барокко, осложняя ее современным музыкальным интонированием. Более двадцати лет автор этих строк не только культивирует сам особый тип (или типы) чтения, выступая, в частности, и с музыкантами — исполняющей русский музыкальный авангард 20-х годов пианисткой Нонной Прокофьевой, саксофонистом Сергеем Летовым и другими исполнителями, но и занимается с группой молодых поэтов, помогая им обрести собственный звуковой образ.

Регулярные поэтические чтения в Тамбове, цикл вечеров «Изречения», прошедший в 1997 году в рамках инициированной Ларисой Березовчук «Мастерской просодики» (Санкт-Петербург, Фонтанный Дом), дополняют конспективную картину современного состояния звучащей поэзии. Весь этот материал еще требует осмысления. Необходима и критика «жанра». Как всегда в таких случаях бывает, сами инициаторы и несут «наказание» за собственную активность. Так, Л. Березовчук выступила с двумя статьями на тему поэтических чтений. В первом отклике на авторский вечер петербургского поэта Аркадия Драгомощенко в арт-центре «Борей» она пишет о несоответствии авторской декламации записи стихотворений: «...Авторская декламация невольно наводила на мысль о том, что сам А. Драгомощенко вовсе не стремился каким бы то ни было образом подчеркнуть особенности своих стихов как поэтической речи» [59]. Такой отказ от чтения как художественного акта критик объясняет правилами постмодернистской тусовки [60]. В обширном отклике на выступление в «Мастерской просодики» киевской поэтессы Леси Тышковской Л. Березовчук раскрывает в том числе и обоснование принципов «Мастерской», подходы к отбору поэтов. Здесь может участвовать любой поэт, «для которого приоритетен в образно-смысловом плане момент «чтения своих стихов, тщательная и специальная проработка интонационного, ритмического, темпового и даже тембрового рисунков в произнесении. ...Это единственный критерий для авторов. Правда, любой опытный поэт-просодист знает, как непросто ему соответствовать: поэзия письменной традиции не разработала специальных знаков для записи высотно-интонационного рисунка чтения, шире — всего комплекса приемов, связанных с речевой артикуляцией текста. Поиски в этом на-

правлении были одной из эстетических стратегий в «историческом авангарде», но они не сыграли определяющей роли в дальнейшем развитии поэзии. Это — один из уроков прошлого, который постоянно имеют в виду авторы, старающиеся избежать в своем творчестве шокирующих экспериментов: сегодня в этом есть что-то отчетливо люмпенское и творчески беспомощное» [61].

В связи с этим замечанием следует сказать, что поиски исторического авангарда «не сыграли определяющей роли» в силу разных причин, среди которых:

1) запрет на эксперимент, нараставший с 20-х годов, утвердившийся в 30-х и не снятый еще и сегодня;

2) вытекающая из первой — отход в сторону привычного существования поэзии (советский период после 20-х годов);

3) вытекающая из второй — реакция так называемой постмодернистской литературы на предшествующий период в целом, законы тусовки (писать некие стихи и кое-как их читать, делая вид, что это тебе глубоко безразлично);

4) и суммирующая причина — теоретические подходы 10–20-х годов шли с опережением не на годы, а на десятилетия, даже самые продвинутые из нас (имею в виду прежде всего практиков искусства) не давали себе труда заглянуть не только в Сабанеева и Малишевского, но и в Квятковского, который был рядом. Что ж, видимо, всему свое время...

Примечания и дополнения

0. Музыкально-поэтические теории в стиховедении имеют давнюю традицию в разных странах. Применительно к российской ситуации отметим важные работы А. Кубарева, который писал: «У древних стопа, у нас такт, понятия тождественные, разница только в названии оттого, что они били меру ногою, а мы рукою (tactus ot tangere)», и далее: «...Язык русский имеет свойство в высокой степени музыкальное и представляет совершеннейший образец тонической версификации», более того, именно «как предмет метрики, сначала имел влияние и на музыку народа» (Теория русского стихосложения. Сочинение Алексея Кубарева. М., 1837. С. 17, 27, 91). Д. Гинцбург в своей книге «О русском стихосложении» (Пг.,1915) отмечал, что стопа есть доля такта. Однако эти замечания почти всегда воспринимались негативно. Наиболее видные музыкально-поэтические теоретики XX века М.П. Малишевский и А.П. Квятковский, естественно, отмечают этих стиховедов как предтеч. К сожалению, не известно — заметили ли они одно любопытное, хотя, возможно, и курьезное предсказание.

В 1899 г. в Казани некто К.П. Шишкин издал 15-страничную книжку «Поэзия XX века», в которой писал о симметрии речи, волнообразном колебании слогов в слове, о слиянии волн, о слогоколебаниях. «Стопа — разделение, стопа — против музыкальной речи, тон — напротив» (с. 8). Объявляя новую эпоху «в русском и иностранном стихосложении», Шишкин писал, что «прежний метр уступает место метру-тону, которого давно желает поэзия...» (с. 15): «Метр-тон не мера, но тон (или тоны), падающий на известное число слогов...» (с. 8). В 1912 г. этот «предвосхититель» метротоники выпустил еще одну книжечку — «Основные законы словописи», на этот раз в Чистополе, которая в общем повторила предыдущую. Принципиально новой была лишь одна замечательная фраза:

«...Нужно не читать стих, а петь — или, вернее, пить сердцем его мелодию с чувством знатока, как пьют драгоценные напитки» (с. 10), красивость слога искупается здесь «базисными» (для последующего) словами: «петь», «мелодия», «знатока».

1. *Кушнер Б.* О звуковой стороне поэтической речи // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 48. Кушнер Борис Анисимович (1888–1937) — поэт, прозаик, публицист футуристического направления, занимался также теорией.

2. Там же. С. 43.

3. *Кушнер Б.* Сонирующие аккорды // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. II. С. 80.

4. *Платов Ф.* Гамма гласных // 2-й сборник «Центрифуги». М.: Центрифуга, 1916.

Платов Федор Федорович (1895–1967) — поэт, художник, участник группы «Центрифуга». В 1915–1916 гг. выпустил три книги стихов, затем исчезает из литературы. А.П. Квятковский в своем «Тактометре» оценил попытку платовского теоретизирования как неудовлетворительную, не дающую представления о том, как можно строить стихи согласно этой теории.

«Гамма гласных» была перепечатана в 1988 г. в сборнике К. Кузьминского, Д. Янечека, А. Очеретянского «Забытый авангард» (Wien). С. 71–77.

Стихи впервые перепечатаны в: А. Очеретянский, Д. Янечек. Антология авангардной эпохи. Россия. Первая треть XX столетия (поэзия). Н.-Й.-С.-Пб, 1995. С. 226–230.

5. *Божидар.* Распевочное единство / Ред., предисл., и коммент. С. Боброва. М.,1916. Божидар (Гордеев Богдан Петрович, 1894–1914) — поэт и теоретик футуристического направления. Его оригинальное творчество до сих пор полностью не открыто. Бобров Сергей Павлович (1889–1971) — поэт, организатор группы «Центрифуга», стиховед, прозаик.

Стр. «Распевочного единства» и предисловия к нему указ. в тексте.

6. См.: 2-й сборник «Центрифуги». М., 1916. С. 59. Цитата из Боброва там же. С. 94.

7. К настоящему времени вышло немало работ о соотношениях музыки и слова в творчестве Андрея Белого (главным образом за рубежом). Значительным вкладом в исследование этой темы явилась работа российского музыковеда Ларисы Гервер «Андрей Белый — композитор языка» («Музыкальная академия». 1994. № 3. С. 102–112, здесь же литература вопроса), в которой вскрыто все многообразие музыкального мира поэта и теоретика. Особенно важны наблюдения исследователя над соотношением музыкальной формы с искусством слова, выявление музыкальных структур в произведениях Белого. Л. Гервер убедительно доказывает, что «музыкальное» в творчестве Белого было не только и не столько метафорикой, сколько знанием искусства музыки на профессиональном уровне. В частности, это показано на сопоставлении теоретических разработок Белого с теорией контрапункта композитора Танеева (с. 106–107). (См. также: *Гервер Л.* Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1994. № 4/5. С. 192–196.

8. *Гервер Л.* Музыкальная культура Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М.: Гилея, 1996. С. 220.

9. Там же. С. 224. Л.Л. Гервер опубликовала ряд работ на эту тему. Суммирующая работа: *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) М.: Индрик, 2001.

10. *Сабанеев Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. Указание страниц по этой книге в тексте.

Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) — музыковед, музыкальный критик, композитор. Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано П.А. Шлецера, математический факультет и факультет естествознания Московского университета. С 1921 года — член правления Государственной академии художественных наук (ГАХН). С 1926 года в эмиграции. Умер во Франции. В 10-е годы — один из активных деятелей музыкального авангарда (умеренного крыла), автор теории ульт-

рахроматизма (Подробнее см.: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996. Глава «Новаторское движение в музыке». С. 272–290).

На книгу «Музыка речи» откликнулся Б.М. Эйхенбаум. В короткой рецензии (Русский современник. 1924. № 4. С. 257–259) он писал, что «книга вызывает недоумение и досаду» (с. 257): «Музыка может пригодиться для изучения стиха, но совсем не в том направлении, какое взято в этой книге» (с. 259). Автор рецензии не уточняет направления и даже говорит о том, что «самый вопрос потерял значительную долю своей остроты» (с. 258). На самом деле острота вопроса не терялась все 20-е годы и не снята по сей день.

11. *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. М.: Сфера, 1997. С. 21.

12. Н.И. Жинкин отмечает, что «удлинение произнесения речевого звука сверх определенной речевой нормы приводит к изменению спектра звука» (*Жинкин Н.И.* Механизмы речи. М.: Изд-во Акад. Пед. Наук., 1958. С. 86).

13. Эта теория предполагала расширение звукоряда до 53 ступеней и более. См. указ. раб. А. Крусанова. С. 283–285.

14. Примеры такого рода содержатся, например, в кн.: *Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М.: Музыка, 1989; *Гончаренко С.С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.

15. Крупнейший русский фонетист М.В. Панов сочувственно ссылается на книгу Сабанеева, называя «существенным» его замечание о сходстве и различиях между звуками. *Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика: Учебник для университетов. М.: Высш. шк., 1979. С. 161, примечание.

Интересно, что в том же 1923 г., когда вышла книга Сабанеева, выходит книга А.В. Артюшкова «Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха», в которой он выстраивает ряды звуковых значений, настаивая на слуховой произносительной норме. В том числе он писал о «борьбе» глухих и звонких фрикативных в стихотворении Лермонтова «Первое января» и о том, что «борьба согласных соответствует психологической борьбе внутри стихотворения» (с. 38).

16. См., напр.: *Морозов В.П.* Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977.

17. Проблемами речевой интонации активно занимаются лингвисты (см. особенно работы Е.А. Брызгуновой), однако с изучением интонации художественных текстов дело обстоит непросто, что констатируют, например, В.П. Григорьев — в статье «Интонация» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 129) и М.Л. Гаспаров в статье «Мелодика стиха»: «Как и другие явления интонационного строения стиха, мелодика стиха — область, еще недостаточно исследованная» (там же. С. 216);

18. См. указ. раб. Л.Л. Гервер.

19. Михаил Петрович Малишевский род. в 1896 г. в Ельце, дату смерти установить не удалось. В 1918 г. окончил четыре курса юридического факультета Московского университета. Литературой занимается с 1913 г. С 1920 г. — научной деятельностью. В 1921 г. преподавал в 1-м литтехникуме. С того же года преподает стихологию в Высшем Литературно-Художественном институте им. В. Брюсова (ВЛХИ), где одновременно проходит по документам как студент. «Прекратил работу вследствие изменения учебного плана на 1924–1925 академический год, не предусматривающего его курс» (РГАЛИ. Ф. 0595. Оп. 1. Ед. хр. 82).

Во время преподавания во ВЛХИ был командирован в Государственную консерваторию «для ознакомления с некоторыми курсами (теорией и практикой) музыкальных наук, каковы гармония, контрапункт, композиция, оркестровка, находящихся в связи с читаемым им курсом общей стихологии» (там же).

В 1926–1927 гг. во время обучения в аспирантуре в Государственной академии художественных наук (ГАХН) получил подготовку по элементарной теории музыки у музыкального инструктора и композитора И.П. Шишова.

Помимо научных занятий Малишевский писал стихи (но почти не печатался) и выступал как критик (тоже не очень часто). Известна его весьма нелицеприятная рецензия на книгу Л. Тимофеева «Проблемы стиховедения» (М., 1931) в журнале «Земля советская» (1932. Кн. 6. С. 113–114). Интересные замечания, высказанные в рецензии, увы, смазываются общим проработочным тоном.

20. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 37.

21. Там же.

22. Там же.

23. Там же.

24. Краткий отрицательный отзыв на книгу Малишевского написал Георгий Шенгели, назвав его систему «голой схематикой»: Печать и революция, 1925, книга восьмая, декабрь. С. 242. Вл. Пяст в своей книге «Современное стиховедение» (Л., 1931) сочувственно ссылается на диссертацию Малишевского, но не упоминает книгу. Вслед за ним он отделяет стиховедение от литературоведения.

25. В 60-х годах Малишевского упоминает в своих работах А. Квятковский. М.Л. Гаспаров, анализируя «Тактометр» Квятковского и сравнивая его с теорией стиха, разработанной на немецком материале А. Хойслером, писал: «Генетически важнее сходство теории Квятковского с незадолго до того изложенной «метротонической» теорией Малишевского, фантастически странной и сложной» (*Гаспаров М.Л.* Современный русский стих, метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 292).

Б.П. Гончаров в книге «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» (М.: Наука, 1973) упоминает Малишевского отрицательно. Но зато немецкий исследователь Р.-Г. Грюбель в своей обширной монографии, посвященной русскому конструктивизму, касаясь некоторых вопросов музыкальной основы стихосложения, пишет о работе Малишевского, что в ней демонстрируется преструктуралистское понимание метрики и звучания — метрика и эвфония выступают как составляющие метрической или звуковой системы (*Grübel R.-G.* Russischer Konstruktivismus. Wiesbaden, 1981 (Opera Slavica/ Neue Folge: Band 1. S.198, Fusnote 290).

В этой книге Грюбель затрагивает также теорию Квятковского, поиски Сельвинского и др. конструктивистов: S. 193–204.

26. *Малишевский М.П.* Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. Часть 1. Метрика. М.: Изд. автора, 1925. Страницы по этому изданию указаны в тексте.

27. Квятковский Александр Павлович (1888–1968) — теоретик литературы и поэт, входил в группу конструктивистов.

28. Квятковский А. Тактометр (опыт теории стиха музыкального счета)// Бизнес. М., 1929. Цит. по републикации: *Кузьминский К., Янечек Д., Очеретянский А.* Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия/ Сб. справочных и теоретических материалов, Wien, [1988]. С. 262–321. Стр. указаны в тексте.

29. *Пяст Вл.* Современное стиховедение. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. С. 68.

30. *Шенгели Г.* Техника стиха. Практическое стиховедение. М.: Совет. писатель, 1940. С. 107.

31. Там же. С. 110.

32. Цит. по: *Сельвинский И.* Я буду говорить о стихах. Статьи. Воспоминания. «Студия стиха»/ Сост. Ал. Михайлов. М.: Совет. писатель, 1973. С. 404.

33. *Квятковский А.* Русское стихосложение// Русская литература, 1960. № 1. С. 96.

34. Там же. С.97.

35. Там же.

36. Там же. С. 103.

37. См. дискуссию, состоявшуюся на страницах львовского сборника «Вопросы русской литературы» в 1969–1971 гг., в которой приняли участие С.И. Цетляк, М.А. Пейсахович, В.Е. Федорищев, И.Б. Роднянская, а также отклики К.Л. Зелинского и В.Е. Холшевникова в «Вопросах литературы» (1968, № 1).

38. *Квятковский А.* Ритмология русского стиха. Рукопись. С. 33. Благодарю И.Б. Роднянскую, любезно ознакомившую меня с машинописью труда А.П. Квятковского.

39. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 294.

40. См. главы 7 и 8 в названной книге.

41. Указ. соч. С. 297.

42. Там же. С. 298.

43. Там же. С. 305.

44. Так, еще в 1917 г. Владимир Борисович Шкловский (брат Виктора Шкловского) опубликовал изложение теории немецкого исследователя Зиверса (в тогдашней транскрипции Сиверс). См. *Шкловский В.Б. О* ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1911. Вып. II. С. 87–94. Имеется в виду: Sievers E. Rytmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

Работы Зиверса, Зарана, Теннера, Райнхарда и др. исследователей активно обсуждались Эйхенбаумом, Тыняновым, Жирмунским, Всеволодским-Гернгроссом. С.И. Бернштейн и Б.М. Эйхенбаум по поручению Института живого слова составляли иностранную библиографию по вопросам интонации и мелодики стиха. «Материалы к библиографии» были опубликованы в кн. В. Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации» (Пб., 1922. С. 107–110).

Я не касаюсь здесь книги Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (Пг., 1922), пространной рецензии на нее В.М. Жирмунского «Мелодика стиха» («Мысль». Пг., 1922. № 3) и книги Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924), поскольку эти очень важные до сих пор работы переиздавались в 60–90-е годы и многократно обсуждались в научной литературе (см., напр.: *Невзглядова Е.В.* Мелодика стиха (на материале русской лирической поэзии. Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1974; *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996, глава «Структура стиха: звук и значение».С.211–228).

45. См., например: *Волконский С.* Выразительное слово. СПб., 1913; *Острогорский В.* Выразительное чтение. М., 1916; *Чернышев В.* Азбука выразительного чтения. СПб., 1918; *Сережников В.* Искусство художественного слова. Вып. 1. Музыка слова. М.-Пг., 1923; *Чичерин А.В.* Литература как искусство слова. М., 1926, а также уже названную книгу В. Всеволодского и ряд публикаций С. Бернштейна, С. Вышеславцевой, Н. Коварского.

46. *Всеволодский-Гернгросс В.* Теория русской речевой интонации. Пб., 1922. С. 5.

47. Там же. С.104.

48. *Бернштейн С.И.* Стих и декламация // Сб-ки Русская речь. Новая серия. Л., 1927, Вып. 1. С. 41. Вклад С.И. Бернштейна в разработку теории русского звучащего стиха бесспорно весьма значителен. Вполне естественны отдельные противоречия, которые содержатся в его первопроходческих работах. Например, в работе «Эстетические предпосылки теории декламации» (Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Сб. статей. Л., 1927. С. 25–44) он пишет: «К числу фонетических факторов

материала, весьма существенных в декламационном произведении, кроме мелодики и качественного состава звуков надо отнести тембр и регистр (тесситуру) голоса и темпоральные моменты.

Согласно гипотезе *Jos. Rutz*'а тембр голоса заложен в тексте стихотворения и непроизвольно воспроизводится всяким достаточно чутким чтецом» (С. 33). Но в другом месте статьи он делает следующее примечание: «Попытки вычитать из текста стихотворения эмпирическую мелодику и тембр голоса представляются мало убедительными. Может быть в большей мере обусловлен структурой произведения декламационный темп. Исследование этого вопроса, во всяком случае, представило бы значительный интерес» (С. 36). Зыбкость самого «предмета» исследования («материал поэзии по природе своей нематериален». — С. Бернштейн. С. 31) побуждает двигаться в поиске точных обоснований ощупью. И здесь нельзя не отметить смелость Сабанеева, Малишевского, Квятковского, пытавшихся поставить более точные определители, хотя бы на основе другого искусства.

49. *Жуковский Д.Д.* Из книги «Элементы слова»// Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 46–54.

50. Там же. С. 51.

51. См.: *Шопен Анри.* Без границ. Между поэзией и музыкой// Перев. С. Михайлова// Экспериментальная поэзия. Избранные статьи/ Сост. и общ. ред. Д. Булатова. 1996. С. 120–141.; *Даттон Пол.* Художник, удивляющий себя/ Перев. А. Морозовой // Там же. С. 151–158.

Наиболее полное представление об истории и современном состоянии саунд-поэзии дает книга : Homo sonorus. Международная антология саунд-поэзии/ Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград, 2001.

52. О преобразовании стихового материала в авторской песне см.:

Бирюкова С.С. Спасите наши души... Окуджава, Высоцкий, бард-рок. Тамбов, 1990.

53. Некоторые положения пособия остались актуальными до сих пор. Книга была переиздана в 1988 г.

54. *Шервинский С.В.* Ритм и смысл. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 5.

55. Там же. С. 6.

56. *Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы М.: Наука, 1973. С. 5.

57. Там же. С. 29–30.

58. См.: *Бирюкова С.* О музыкально-поэтических теориях 1910–1920-х годов// Экспериментальная поэзия... С. 54–59;

Она же. А. Туфанов — теоретик «фонической музыки»// Поэтика русского авангарда. Тамбов. «Кредо» 1993. № 3–4. С. 31–32; *Бирюкова С. С., Бирюков С.Е.* Проективные теории русского авангарда: музыкально-поэтический аспект// Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. С. 122–128; *Бирюков С.Е.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 206–209. *Он же*: Року укор. Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003. С. 337–344.

59. *Березовчук Л.* Утомленные «Бореем»// Литературная жизнь Санкт- Петербурга, 1997. Вып. 2-й. С.

60. Там же. С.

61. *Березовчук Л.* Поэзия на чужих территориях// Литературная жизнь Санкт-Петербурга, 1997. Вып. 3-й.

В. ФРАНЦУЗСКИЙ ОПЫТ

Юрий Степанов

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

У самих составителей (не дожидаясь читателей) возник этот вопрос: как назвать этот раздел? «Раздел»? «Ах, никто никого не раздел! — закричали молодые рецензенты. — Оставьте свои ученые словечки!» — «Но тогда "Школа"? "Французская школа"»? — закричали пожилые рецензенты. — «Очень красиво: как, например, "Фламандская школа", Рубенс и т. д. "Французская школа" — Милле, "Собирательницы колосьев", Бастьен Лепаж, "Любовь в деревне" и т. п.» — «Ах, оставьте свои сюсюканья! Так никто не выражается уже 50 лет!» — закричали молодые рецензенты.

«Ну, тогда — "Ввод"? Как у Павла Филонова — "Ввод в мировый расцвет", — закричали рецензенты средней руки. — (Ведь «это зло еще не так большой руки: / Лишь стоит завести Очки». — «Мартышка и очки», Крылов И.А.). — Вы же пишете об авангарде, вот пусть и будет "Ввод во французский опыт"», — «Французский опыт».

Так и будет.

Мы, действительно, не собираемся писать ни литературу вообще, ни очерк французской литературы в частности. Наша цель — ввод в активные искания французов. В зеркале русских!

Тогда, естественно, — наш первый очерк — об Артюре Рембо (1854–1891), лучший очерк одного поэта о другом поэте, о Рембо — Павел Антокольский (1896–1978). И мы даже придумали для своего собственного «ввода» два «движения» — от Рембо, идя назад, говоря по-французски, «en aval de Rimbaud», «вниз по течению от Рембо», как говорят, например, «en aval de Paris», «вниз от Парижа», и «en amont de Rimbaud», «вверх от Рембо», как говорят «вверх от Парижа по течению Сены».

Павел Антокольский

АРТЮР РЕМБО

Во Франции о нем спорили и дискутировали в течение семидесяти лет. Все в нем казалось загадочным, спорным, установленным не окончательно и не точно. Все вплоть до событий его короткой и несчастной жизни, не говоря уже об оценке его значения в национальной или мировой культуре.

Этому способствовал, конечно, и личный характер человека и особенно характер его яркого, неровного, поражающего воображение творчества.

Появившись в первый раз в Париже с кипой стихотворных рукописей, рассованных по карманам потрепанного пальто, этот большерукий, похожий на девочку, болезненно застенчивый и нестерпимо дерзкий семнадцатилетний юноша произвел на всех встреченных им собратьев по перу впечатление безусловной гениальности и почти безусловного помешательства. Ему хотели помочь, устраивали складчину, собирая последние франки, чтобы обеспечить поэту кусок хлеба и чистую рубашку, но опасливо косились на нового знакомца в ожидании резкого отпора или неожиданно скверной шалости. Он был раздражителен, придирался к мало знакомым ему людям по пустякам и однажды бросился на одного из случайных собеседников, размахивая дессертным ножиком для фруктов. Все в нем было странно, неожиданно. — все заинтриговывало, то отталкивало от него, то привлекало к нему.

При этом он был только подростком, только школьником, который с большими трудностями вырвался из провинции, из родного дома и с еще большими трудностями добрался до Парижа в поисках сочувствия и дружбы.

Но при этом основная часть его стихов, которые впоследствии составили его посмертную славу, уже была написана. Он уже был тем Артюром Рембо, которому предстояло так резко обновить поэтический язык поколения.

Семидесятилетний Гюго, далеко не восторженный и не щедрый на похвалы кому бы то ни было, прослушав его стихи, воскликнул: «Это Шекспир-дитя!»

Верлен сделался его закадычным другом, бросив ради него семью и Париж, чтобы бродяжить и голодать вместе с ним в течение целого года в Лондоне и Брюсселе. А кончилась их дружба тем, что Верлен стрелял в него и ранил в руку.

Появление Рембо в Париже совпало с трагической эпохой в жизни французского народа. Шел сентябрь 1871 года. За четыре месяца перед тем, в мае, была разгромлена бессмертная Парижская коммуна. Мостовая прославленных парижских бульваров и стена на кладбище Пер-Лашез еще дымились кровью расстрелянных рабочих — жертв террора версальцев. Другие коммунары плыли на каторжных понтонах в Кайену. Париж еще был на осадном положении. Еще не зарубцевалась рана национального унижения после катастрофы франко-прусской войны. Поэты и писатели, духовно и социально близкие юному Рембо, не решались громко говорить о пережитом и ясно его осмыслить.

Между тем сам Рембо с большой определенностью оценивал современные исторические события. В его письмах того времени мы читаем, что «гнев толкает его к парижской битве... где погибает столько рабочих». Друзья вспоминают, что он обдумывал план социального переустройства, готовил проект коммунистической конституции. Еще на родине, в провинции, он пытался связаться с местными рабочими, рассказывая им о «революции коммунаров».

Но с еще большей силой говорят о такой политической позиции стихи юного поэта, привезенные им в Париж. Это ныне знаменитые «Париж заселяется вновь»,

«Руки Жан-Мари», «Военная песня парижан» и еще несколько. Примечательно, что первое из них восстановлено много лет спустя по памяти Верленом, а «Руки Жан-Мари» только в 1919 году найдены в рукописи. Это значит, что живые и неоспоримые свидетельства революционного гнева поэта были отодвинуты куда-то в сторону самими современниками, а следующие несколько поколений знали Рембо, искаженного и обескровленного, трактовали его как далекого от жизни индивидуалиста анархического толка.

Ярким дням появления Рембо в Париже предшествовало детство и отрочество в провинциальном городе Шарлевиле в Арденнах, на севере Франции, в непосредственной близости к бельгийской границе. Он родился в 1854 году в доме деда с материнской стороны, в буржуазной, среднезажиточной семье. Тираническая власть семейственных привычек и буржуазных традиций непоправимо оттолкнула его и от семьи и от родного города. Годы, проведенные в коллеже, были временем стремительного духовного и физического роста. Он удивлял учителей и одноклассников легкостью, с которой сочинял латинские стихи. Ему присуждали почетные премии и грамоты. С неодолимой, естественной силой в творчестве прорывалось свое, ниоткуда не заимствованное, прорывалось вместе с возмужанием. В начале 1871 года он проводил дни в публичной библиотеке Шарлевиля, читал первых французских социалистов. Бабефа, Сен-Симона, Прудона, а рядом с ними — книги по оккультным наукам и приключенческие романы. Однажды он бежал из дома и скитался в Бельгии, пробрался в Брюссель. Это было в трагический день вторжения немцев во Францию. Еще через несколько времени, уже в феврале 1871 года, продав свои часы, он предпринял путешествие в Париж; бездомный, никого не зная в огромном городе, он блуждал по улицам и площадям в течение двух недель и снова вернулся домой. В сентябре он предпринял еще одну попытку явиться в Париж, более успешную. Об этом уже сказано.

И это было ярчайшим и едва ли не самым счастливым временем в жизни Рембо.

Вслед за тем начинается до странности крутой и катастрофический спад.

Казалось бы, налицо все основания для блестящего продолжения литературной жизни и работы не только в поэзии, но и в прозе.

Вот короткая новелла «Сердце под сутаной». В форме дневника, интимных записей дурашливого и неотесанного семинариста Рембо с грубоватым юмором и веселой язвительностью рисует любовные грезы своего героя. Этот реалистический набросок в духе Рабле говорит о душевном здоровье автора, об умении заглянуть в потемки чужой человеческой души, говорит, сверх того, о яром антиклерикализме.

Еще одна попытка в том же сатирическом духе: письмо некоего барона, члена версальской палаты депутатов. Барон пишет в сентябре 1871 года своему секретарю. Это злободневный политический памфлет, великолепная карикатура на правого депутата, самовлюбленного, крайне ограниченного, неистово интригующего за то, чтобы палата по возможности дольше задержалась в Версале, подальше от страшного, хотя и усмиренного Парижа. Впрочем, у барона есть и личные соображения, далекие от какой бы то ни было политики. Его устраивает возможность днем заседать в Версале, а по ночам гулять в столице: «В семь часов я обедаю в кафе д'Орсей или у Ледуайена, а в восемь часов я уже не депутат, не барон, если мне угодно, не Петдешевр (франц. аналог рус. «старпер», «старый козий пердун». — *Ю.С.*), а всего только знатный иностранец, затерявшийся в Париже...»

Но Рембо не удовлетворен этим так легко дающимся ему жанром. Перед ним возникают другие замыслы, другие задачи.

Он ищет новые формы, стремится выразить себя и свое отношение к миру в полудневниковых стихотворениях в прозе и в лирическо-отрывочной прозе. В ре-

зультате рождаются две книги Рембо: «Озарения» и «Лето в аду». Обе они явились предметом наиболее ожесточенных споров с ним. Это книги неровные, сверкающие частностями, не могущие быть расшифрованными до конца, столько в них странностей и причуд, столько противоречий. Ясно одно: революционный пафос, сила социальных прозрений иссякали в Рембо. Именно из этих произведений Рембо французские буржуазные литературоведы черпают материал для суждения о поэте — родоначальнике французского символизма. Именно здесь находят они подтверждение тезиса о нем, как о главе этого поэтического направления.

Сам Рембо дает для этого основания. Формальные задачи, которые он ставил перед собою в «Озарениях», по сути дела, сводились к тому, чтобы «о неясном говорить неясно», ослаблять или даже намертво обрубать логические связи между отдельными образами. Ему мерещились медиумно-магические силы в поэзии, синтез между звуковым и зрительным, воздействие исключительно на чувство. И если мы вспомним поэтику русского символизма, раннего Блока или Иннокентия Анненского, нам станет ясно, до какой степени круто замешан в концепции символистов, в их идейной программе поэтический опыт Артюра Рембо.

Но по некоторым признакам можно предположить, что кое-что в «Озарениях» едва ли не сознательно зашифровано или затуманено иносказаниями. В этой книге современная прогрессивная критика во Франции находит знаменательные отголоски живой действительности, окружавшей поэта, находит отражение его общественной позиции, его тревожного и пытливого интереса к жизни капиталистического города. Современные писатели обнаруживают здесь и прямые политические высказывания поэта. Они прочитывают в первом же стихотворении книги, озаглавленном «После потопа», своеобразную картину Франции после поражения Коммуны, или в резком отрывке «Демократия» — саркастическое обличение колониального милитаризма Третьей республики.

Так, вопреки декларациям о трансцендентальном искусстве слова, о его ясновидческом магизме в творческую практику поэта вторгается живая жизнь. Мы скорее последуем за прогрессивной критикой французов, нежели за буржуазными «последователями» Рембо, которые больше всего озабочены тем, чтобы изолировать поэта в его ювелирно-заумной мастерской, в его одиночестве и отчаянии.

Конец поэтической деятельности, отказ от нее провозглашен им самим в последнем произведении «Лето в аду».

«Лето в аду» написано в летние месяцы 1873 года. В скором времени оно было издано в Брюсселе тиражом в 500 экземпляров — единственная книга Рембо, вышедшая в свет при его жизни. В ней Рембо отдает самому себе отчет в собственном духовном развитии, констатирует полное крушение своих юношеских надежд: «Однажды вечером я посадил к себе на колени Красоту — и нашел в ней горечь. И проклял ее. Я вооружился против справедливости...» И далее: «Любое ремесло внушает мне ужас... Рука с пером стоит руки с плугом...»

Основная проблема исповеди Рембо — религиозная. Но это отнюдь не проблема мировоззрения или нравственности. Рембо очень далек от какой бы то ни было отвлеченной метафизики. Он преследует практическую цель. Религия для него инструмент связи с людьми, с обществом. Ему кажется, что официальная религия, исповедуемая его соотечественниками, явится выходом из социального одиночества, даст ему возможность спокойного существования, «как у всех», то есть оседлости, прочного бытового уклада. Он несколько раз на протяжении исповеди возвращается к религии, как бы примеряет себя к ней, и каждый раз все с большим сарказмом. Он отвергает религию на том же основании, на каком отвергает весь социальный строй европейского общества.

Рембо оглядывается и на собственную творческую дорогу, на сделанное им в поэзии. Эта глава «Алхимия слов», наиболее поучительна, она глубже, острее, искреннее, чем какой бы то ни было анализ, объясняет причину отказа Рембо от искусства.

«Ко мне! — восклицает Рембо.— Вот история одного из моих сумасшествий. С давних пор я льстил себя надеждой обладать всеми возможными пейзажами и считал смехотворной современную живопись и поэзию.

Я предпочитал идиотскую живопись на воротах, на декорациях, на палатках циркачей, вывески, кустарную мазню; устарелую литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, сказки фей, детские книжки, старые оперы, глуповатые припевы, наивные ритмы... Я изобретал цвета гласных! А — черное, Е — белое, И — красное, О — синее, У — зеленое. Я управлял формой и движением каждой гласной и пытался изобрести поэтический язык, так или иначе доступный для всех ощущений. Это было предварительным изучением. Я записывал молчания, ночи, отмечал невыразимое, фиксировал головокружения».

Так характеризует поэтику символизма, вскоре ставшего главенствующим направлением в мировом искусстве, тот самый поэт, который считается его родоначальником, так отказывается Рембо от собственных поисков и находок.

Лейтмотив исповеди Рембо: жажда окончательного, действенного разрыва с прошлым, с обществом, с Францией. И этот разрыв видится Рембо уже в конкретных очертаниях. Он действительно в скором времени перевернет всю свою жизнь.

«Мой день кончен. Я покидаю Европу. Морской ветер сожжет мои легкие; климат далекой страны выдубит мне кожу. Плавать, мять траву, охотиться, прежде всего курить; пить напитки, крепкие, как расплавленный металл, — как пили их наши предки вокруг костра.

Я вернусь с железными руками, смуглой кожей, бешеным взглядом... У меня будет золото. Я буду празден и груб. Женщины ухаживают за такими дикими калеками, вернувшимися из жарких стран. Я приму участие в политике. Буду спасен.

Теперь же я проклят, испытываю ужас по отношению к родине».

Жизнь Рембо и оправдала, и опровергла его юношескую и наивную мечту. Во всяком случае, серьезное решение было принято.

Для него наступает время безоглядного и бесцельного странствования. Один за другим мелькают перед ним европейские города, не затронув ни интереса его, ни воображения. Германия, Италия, Швейцария... Всюду он бедствует, не находит ни пристанища для себя, ни дела, ни привязанности. Он устраивается грузчиком в Марселе, дает уроки французского языка в Лондоне, чуть не завербован в карлистскую армию в Испании, разъезжает с бродячим цирком по ярмаркам Швеции и Дании. Всюду он бедствует.

Самое странное в том, что он это уже предсказал самому себе в «Озарениях». «Куда бы ни занес вас почтовый дилижанс, на всех остановках — то же буржуазное колдовство. Самый посредственный физик ощущает, что отныне невозможно приспособиться к атмосфере, затуманенной испарениями нечистой совести...»

И еще: «Вот миллионы людей, не испытывающих потребности познакомиться друг с другом, с настолько одинаковым воспитанием, ремеслом и старостью, что их жизням следовало бы кончаться значительно раньше, нежели это предписывает народам материка сумасбродная статистика...»

Но ведь он предчувствовал и большее! Еще на школьной скамье, когда шарлевильский подросток с воспаленными от чтения в бессонные ночи глазами никогда не видел моря и мог только мечтать о море, когда он проглатывал новые романы Жюля

Верна, недавно ставшего кумиром европейских мальчуганов,— уже тогда Артюр Рембо написал свой «Пьяный корабль», это удивительное стихотворение, которому суждено было стать одним из величайших созданий всей европейской лирики, стихотворение, заставлявшее замирать от восторга столько поэтических поколений. Да и сегодня оно кажется революционным.

В «Пьяном корабле» он предсказал собственную судьбу и собственный страшный конец.

В 1878 году двадцатичетырехлетний Рембо покидает Европу, чтобы вернуться на родину смертельно больным человеком.

Карта его морских скитаний пестра и неожиданна, как строфы из «Пьяного корабля». Какая нелегкая заносила его в Александрию, на Кипр, в Аден, в Сомали, в Харар!

Еще недавно, разоблачая империализм Третьей республики, он писал в «Озарениях»: «К остроприправленным и влажным странам! — на службу самой чудовищной индустриальной и милитаристской эксплуатации. Отсюда — до свидания, не все ли равно где! У нас, добровольцев, собственная свирепая философия, мы невежды в науках и не приспособлены к удобствам жизни; пускай околевает все сущее. Вот настоящий поход. Вперед, в дорогу!»

Это были годы, когда молодая Третья республика, едва оправившись после катастрофы 1871 года и потери Эльзаса и Лотарингии, утверждалась в своей классовой сущности, осуществляла начатый Наполеоном III хищнический захват восточного побережья Индокитая, предпринимала дорогостоящие авантюры в Африке, иначе говоря, постепенно превращалась в колониальную империалистическую державу — соперницу Англии.

И вот перед ним задача, казалось бы, практически трезвая и простая: разбогатеть по возможности быстро и наверняка, «нажить капитал» — какому буржуазному сынку не снилось такое блаженство! Но Рембо и тут, в практической деятельности колониального коммерсанта, остается мечтателем, начитавшимся книг о конквистадорах и пиратах, остается романтиком и чудаком.

Ему удается добиться сравнительно прочной оседлости в Африке. Он ищет заработка во всех портах Красного моря, становится агентом по скупке слоновой кости, мечтает об охоте на слонов, пересекает с верблюжьим караваном пустыню Сомали, пишет исследования о негритянском племени галла и представляет его в Географическое общество в Париже. Географическое общество благодарит Рембо, просит прислать свой портрет и ждет новых научных сообщений.

Он наемник в торговых домах и фирмах, эксплуатирующих колониальные богатства, слуга на все руки, толковый администратор. Его ценят за честность и исполнительность. Договора с ним то продлевают, то расторгают вне зависимости от качества его работы, просто потому, что обстановка изменчива, рынок ненадежен. И заработок его большей частью неверен. Сегодня у него скоплено несколько тысяч франков, завтра ни гроша за душою. Всюду и всегда его подстерегают тропические болезни. В письмах к родным он обычно сдержан и не дает воли чувствам, но изредка в них прорываются жалобы на трудности работы, на полное одиночество, на отсутствие друзей, книг, журналов, газет. Он обрушивается на ошибочную, с его точки зрения, колониальную политику «бедной Франции», ненавидит англичан — но как все это далеко от юношеской революционности Рембо! Нет, это совсем другой человек. Он сросся с тем социальным строем, в котором вынужден жить и погибнуть.

Он уже может посылать изрядные деньги домой, в Шарлевиль, своей матери, которая не только не понимала сына, но вдобавок относилась к нему с брезгливым раздражением черствой и скаредной мещанки. Впрочем, деньги от него она принимала весьма охотно.

Он живет в палатке из козьих шкур, сходится с девушкой-абиссинкой, не умеющей говорить по-французски, как будто нежно любит ее. В его кожаном поясе зашиты сорок тысяч франков золотом,— но все еще далеко до миллиона, о котором он мечтает!

И он предпринимает еще одно опасное путешествие с верблюжьим караваном, нанимает негров-проводников, торгуется с поставщиками верблюдов.

Он смугл и тощ, как скелет, ему уже больше тридцати лет, он поставил на карту все свое достояние. Перед ним пустыня, крутые извилистые перевалы в горах, костры на голых скалах. Он торгуется с негритянским царьком. Предмет торга — дешевый шелк, стеклянные бусы, заводные игрушки, но прежде всего — винтовки Армстронга и патроны к ним. Когда дело доходит до расплаты, царек прикидывается глухим идиотом и безбожно обсчитывает партнера. Рембо получает от него вексель, который не удается реализовать. Никак не мог вытанцеваться из него преуспевающий делец.

Дальше и дальше разворачивается авантюра, последняя в несчастной жизни великого поэта. Продолжается погоня за ускользающим золотым миллионом. Вот уже он хозяин фактории, видный спекулянт, известный по всему побережью, меняет рис и шелк на каучук и кофе. Под началом у него бригады полуголых абиссинцев.

Но он смертельно устал, мечтает вернуться победителем на родину, жениться на милой француженке, только бы скопить потребный капитал. Ему стал близок идеал буржуазной зажиточной благоустроенности. Но ведь и это было когда-то предсказано с беспощадной горечью в «Пьяном корабле»:

Ну, а если Европа, то пусть она будет,
Как озябшая лужа, грязна и мелка.
Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит
Свой бумажный кораблик с крылом мотылька...

Внезапно он занемог, почувствовав острую боль в правом колене. Образовалась опухоль. Она оказалась злокачественной, постепенно росла и затвердевала, как кость. Боль становилась невыносимой. Он уже не мог ни сесть на лошадь, ни ходить с палкой. Наконец он решился лечь в постель, но постель не принесла облегчения. Врачебной помощи в Хараре не было никакой. Надо было срочно выбираться из дикой страны. Шестнадцать рослых и сильных негров подняли на плечи носилки с парусиновым тентом и двинулись в далекий путь к морю. Путь для больного, беспомощно распростертого на носилках, оказался ужасным. Помимо растущей боли, его мучила жара, перемежающаяся тропическими ливнями.

В течение трех суток он пролежал на корабельной палубе, пересекая Красное море. Снова возобновилась пытка на носилках. В Адене он наспех закончил какие-то торговые дела, еще две недели провел в аденском госпитале, и наконец врач-англичанин посоветовал ему немедленно плыть в Европу.

Снова Средиземное море. Снова родной французский берег. Эпопея несчастного конквистадора продолжалась двенадцать лет.

В марсельском госпитале ему ампутировали ногу.

После ампутации он медленно приходил в себя и далеко не сразу ощутил свое ужасное положение; сначала мечтал о том, что закажет удобный протез на гибких пружинах. Но еще и до деревяшки было далеко. Когда же он встал на деревяшку и попробовал костыли, обнаружилось, что он не в силах сделать двух шагов по ровному полу, не говоря уже о лестнице, настолько был он слаб. Его письма из госпиталя к

родным полны простых признаний: «Какая тоска, какая усталость, какое отчаяние, — подумать только, всего пять месяцев тому назад я был так деятелен, путешествовал! Куда девались горные перевалы, кавалькады, прогулки, пустыни, реки и моря!.. А я-то уже решил вернуться летом во Францию и жениться! Прощай, женитьба, прощай, семья, прощай, будущее! Жизнь моя кончена, я стал обрубком!»

И в унылое госпитальное существование напоследок врывается почти гротескное происшествие, смертельно оскорбляющее больного. Оказалось, что бюрократическое начальство родного города намерено привлечь его к ответственности как дезертира, бежавшего двенадцать лет назад от призыва в армию. Взбешенный Рембо умоляет родных вступиться за него, объяснить, что все эти двенадцать лет он честно служил родине, что он калека. Это удается не без труда.

Несколько времени Рембо прожил в материнском доме, на ферме. Положение его было безнадежным, это знали все окружающие.

Умирать он вернулся в тот же марсельский госпиталь; умирал в ясном сознании, изредка бредил счетами и расписками, караванами верблюдов и пустыней. О юности своей, о том, что был когда-то поэтом, он ни разу не вспомнил. Ему было тридцать семь лет. У его койки непрерывно дежурила младшая сестра, которую он некогда оставил дома девочкой. Ей принадлежит подробная запись о его последних днях и часах. Доверия эта запись не заслуживает, уж слишком явно старается сестра доказать, что в последние часы жизни умирающий все-таки примирился с любезным ей духовником. Мать не пожелала с ним проститься.

В госпитале никто и не знал, что Рембо — поэт. Запись в больничной книге гласит, что в 10 ноября 1891 года в возрасте 37 лет скончался негоциант Артюр Рембо.

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!..
Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла)...
А человек? — Он жил безвольно:
Не он — машины, города...

Жизненная и творческая судьба Артюра Рембо — одна из горчайших иллюстраций к горьким строфам Александра Блока. Эта судьба недаром кончала девятнадцатый век во французской поэзии. Да только ли в одной французской!

И вот по отношению к жизненной и творческой судьбе поэта возникают два кардинальных вопроса.

Первый вопрос. Что означало его бегство от западной цивилизации? Только ли растерянность Рембо, его душевную неуравновешенность? Или же за бегством скрывалось нечто большее и более значимое? В какой мере невеселая судьба молодого, так щедро одаренного и смелого писателя детерминирована общими историческими условиями?

Конечно, судьба его исторически детерминирована. Здесь уже приводились его высказывания, свидетельствующие об отвращении Рембо к буржуазному обществу. ко всей системе лжи и косности, которая безвыходно окружала его с детства, и на родине, и в Англии, и в Бельгии — в любом углу Западной Европы, куда бы ни заносила молодого Рембо его странническая тоска и неуживчивость. В Европе он был обречен вести жизнь люмпен-пролетария и действительно влачил такую жизнь, без гроша за душой, без надежды на какой-нибудь проблеск.

Юношеское безрассудство подсказало ему решение, оказавшееся роковым и окончательно искалечившее его жизнь. За паническое бегство из Европы он жизнью и поплатился. Личная трагедия Рембо в том, что сам он был плотью от плоти и костью от кости того класса, к которому принадлежал по рождению. Вне наживы, по возможности легкой и огромной, вне ренты, дающей право странствовать по всему белому свету, он не мыслил для себя будущего и весьма охотно и откровенно распространяется на эту тему в многочисленных письмах к родным. Вот почему личная судьба Рембо полностью детерминирована и предопределена с той минуты, когда он отказался от творчества. И здесь возникает второй вопрос, еще более существенный и острый. Был ли Рембо революционным поэтом? Что на самом деле означала его революционность, короткая и ослепительная молния его социального ясновидения?

Буржуазные исследователи во Франции сделали все, что от них зависело, чтобы затуманить ответ, или старались обойти самый вопрос, умолчать о нем с брезгливостью, которая очень напоминает отношение матери Рембо к сыну.

Но «Военная песня парижан», «Париж заселяется вновь» и «Руки Жан-Мари» сами по себе являются документами более убедительными, чем если бы сохранился воинский билет Рембо или его окровавленная блуза. Впрочем, мы уже видели, что помимо стихов есть иные свидетельства политических взглядов юного Рембо.

В годы фашистской оккупации поэты Национального Сопротивления Арагон, Элюар и другие, издавая свой подпольный сборник «Честь поэтов», в предисловии к нему назвали Артюра Рембо рядом с Уитменом, Гюго и Маяковским,— назвали только эти четыре имени, чтобы определить понятие гражданской революционной лирики, чтобы найти прецеденты для собственной поэтической практики.

Они решительно взяли на вооружение творческое наследие замечательного поэта. Им удалось отыскать его новые, неизвестные доселе тексты, они заново издали полного, не фальсифицированного Рембо, тщательно прокомментировали известные ранее произведения и, как уже сказано, немало потрудились, чтобы в самых, казалось бы, «темных» его высказываниях, в самых зашифрованных образах найти отголоски живой жизни и социальной правды Рембо. Это благородный труд!

Сама ярость стихов Рембо, их круто замешенное движение и свежая интонация, полвека животворившая поэтическое движение во Франции, — у всех на виду, они общепризнаны. Это внутрилитературные факторы: раскованный синтаксис, смелые анжанбманы, изощренный словарь и прочие тонкие предметы стихосложения. Они, конечно, имеют немалое значение внутри родного языка, внутри данной словесной культуры. Это, так сказать, фасад Рембо, бросающийся в глаза при первом поверхностном знакомстве с его поэзией.

Если же говорить шире и глубже, то поэзия Рембо была сокрушительным ударом по поэтике «парнасцев». Она была направлена против безупречного мрамора их холодных стилизаций, против лозунга «искусство для искусства».

Пускай напыщенны отдельные строки и образы его знаменитого «Кузнеца», пускай явственно в нем влияние инвектив Гюго, но и влияние и напыщенность полностью перекрыты громовой искренностью шестнадцатилетнего подростка. Поистине мощная фигура этого представителя парижской бедноты, великолепного Кузнеца, бросающего в лицо Людовику свой фригийский колпак, кажется отлитой из бронзы!

И вся серия сонетов, связанных с событиями франко-прусской войны, с империей Наполеона III, короткие, свирепые и броские отклики на трагедию войны являются образцами политической, впрямую газетной поэзии, как понимаем мы это дело сегодня!

Последыши буржуазного эстетизма во Франции очень хорошо разглядели, в чем сила Рембо, и оценили его по-своему! Дегустатор от эстетики, Реми де Гурмон, в своей некогда знаменитой «Книге масок» не нашел иных слов для характеристики Рембо, кроме следующих: «В сборнике его стихов имеются страницы, производящие впечатление красоты,— той особой красоты, которую можно почувствовать при виде типичного экземпляра жабы, покрытой бородавками, или ярко выраженного сифилиса». Правда, оскорбленный эстет тут же добавляет: «Как бы то ни было, это не первый встречный в литературе. Гений облагораживает даже гнусность. Это был поэт». Но процеженные сквозь зубы похвалы Реми де Гурмона мало чем отличаются от его брезгливой брани.

Время шло, и оценка Рембо в буржуазном литературоведении приобретала черты спокойного академизма и так называемой отдачи должного. Нельзя сказать, чтобы ему и тут повезло! Академически настроенные созерцатели недавнего прошлого ухитрялись создавать Рембо по своему образу и подобию.

По словам Жоржа Дюамеля, творчество Рембо — это «потрясающий своей мощью и страстью очерк истории литературы. В течение трех лет он проделал всю эволюцию современной литературы». Сжатость оценки Дюамеля делает ее парадоксальной, но он зачеркивает не только революционную сущность Рембо, но и его новаторство, и превращает великого поэта в талантливого эпигона, и только.

Нечто подобное произошло и с поэтом-мистиком Полем Клоделем, автором вступительной статьи к старому полному изданию Рембо. В своем кратком очерке Поль Клодель, оскорбленный богохульствами в стихах Рембо, больше всего озабочен тем, чтобы доказать тезис: к концу своей несчастливой жизни, за несколько дней до смерти, в марсельском госпитале Рембо наконец-то примирился с официальной церковью и отошел в иной мир верующим католиком. Клодель широко использует записки сестры Рембо.

Некоторые из современников Рембо, старших и младших, кроили его точно так же по своему росту. Они однобоко истолковали его революционную сущность. Это были поэты, назвавшие себя «проклятыми», среди них Тристан Корбьер и Жюль Лафорг, поэты глубоко оригинальные и одаренные. Таким образом, и Рембо оказался только «проклятым», то есть анархиствующим, социально одиноким отщепенцем.

Даже наиболее близкий к Рембо из старших современников, сам замечательный поэт, Поль Верлен, первый признавший его дарование и еще до личного знакомства приглашавший его в сентябре 1871 года в Париж коротким письмом: «Приди, великая душа, тебя зовут, тебя ждут», — даже Верлен, так много и так самоотверженно потрудившийся впоследствии для увековечения его памяти, даже он видел в Рембо только «заблудившегося» неудачника, только его чудаческую странность.

Что ж! Конечно, нам не следует закрывать глаза на сложные и противоречивые черты в творческом наследии Рембо. Он ни в чем не был последовательным и прежде всего не был философом и того менее социологом. Можно прибавить, что его бредовые теории о синтезе искусства, о магизме поэтического слова недаром на долгие времена замутили сознание многим из его модернистских исследователей.

Все это правильно, и все это само говорит за себя.

Но отсюда нельзя делать вывод, что мы можем без боя уступить этого замечательного поэта его буржуазным искажателям и тем самым признать их правоту, тем самым оказаться на поводу их ложной концепции! Отсюда и начинается спор с ними, начинается бой за настоящего, не фальсифицированного, не урезанного Рембо.

Сказанное направлено не только против буржуазных литературоведов, но и в адрес некоторых советских вульгаризаторов. В «Курсе лекций по истории зарубеж-

ных литератур XX века» (издание МГУ) мы читаем о Рембо следующее: «Образы, созданные горячечной фантазией, облаченные в бессвязные словесные формы, наполняют такие его произведения, как «Пьяный корабль»...» Видимо, автор лекции не захотел (или не смог) внимательно прочитать «такие произведения» и оказался в плену буржуазных исследователей — планомерно и сознательно трактующих лучшие создания Рембо как некий плод белой горячки. С этой отечественной вульгаризаторской тенденцией следует серьезно бороться!

Мы говорим о всей творческой судьбе Рембо в целом и поэтому прежде всего выделяем в нем то, что действительно ценно, что продолжает существовать в человеческой культуре и животворить ее.

Значение Рембо не в том, что, как полагает Дюамель, он пережил в своем творчестве конспекты учебников истории, — с кем такого не случалось! — а в том, что он прокладывал для современников путь к будущему. Если его личная судьба так типична для одаренного художника в капиталистическом обществе, типична во всем, вплоть до бегства от западной цивилизации (вспомним Гогена на Таити), вплоть до безвременной гибели, то творческая судьба несравненно выше, и она совсем не так уж типична! Это не рядовая судьба.

Для нас, людей нового общества, поэзия Артюра Рембо является страстным зовом из прошлого, обращенным непосредственно к нам. И мы этот зов услышали и оценили его силу. Это юношеский голос, который хотел и мог срывать двери с петель. Вот почему он пронзает наше сердце и сегодня:

Прочь шляпы, буржуа, и поклонитесь людям!
Да, мы рабочие. Рабочие! Мы будем
Господствовать, когда настанет новый век.
И с утра до ночи кующий Человек,
Великий следопыт причин и следствий, встанет.
Он вещи укротит, и повода подтянет.
И оседлает Мир, как своего коня.
О слава кузнецов, могучий сноп огня!
Все неизвестное страшит. Не надо страха!..

Переводили Рембо многие русские поэты, среди них Валерий Брюсов, Иннокентий Анненский, Федор Сологуб, Эдуард Багрицкий. И еще не однажды его переведут у нас заново, каждый раз по-своему, каждый раз отражая свое время.

Ведь поэт-переводчик это не прозрачный транспарант, сквозь который оригинал проступает в случайном повороте моментального снимка, но зато уж вполне «достоверно», как это должно быть и действительно бывает при переводах на дипломатических конференциях и международных научных дискуссиях. У поэта-переводчика другая функция в человеческой культуре.

Маркс, обращаясь к русскому переводчику «Капитала», сказал: «Переводчик не механический толмач, калькирующий букву подлинника, а сознательный сотрудник автора, рупор его мыслей для иноязычного читателя».

Если, по мысли Маркса, переводчик не механический толмач, а рупор мыслей автора и в прозаическом, даже в научном переводе, то в еще большей степени сказанное Марксом относится к поэтическому переводу. Поэт-переводчик обязан быть истолкователем избранного им поэта и неизбежно становится таким истолкователем. Каждый актер играет своего Гамлета. Каждый поэт переводит своего Шекспира.

Сказанное полностью относится, конечно, и к Рембо. Это поэт резко угловатый, прихотливый, не подчиненный никаким просодиям и кодексам «хорошего поведе-

ния». Язык его неправилен, не гладок, не ровен. Его образы допускают разное толкование, тем более — разный перевод на другой язык. Его поразительно долгое дыхание не умещается ни в строке, ни в строфе. Рембо едва ли не намеренно сломал клетку строфы, чтобы разбить классическую стройность французского ораторского синтаксиса, гармонию закругленных и плавных периодов. В современном русском стихе приходится искать иные эквиваленты для передачи этих свойств оригинала. Ведь если буквалистически следовать здесь французскому тексту, на русском языке получится впечатление неврастенической невнятицы, сумбурное нагромождение, совсем иное, нежели свобода разговорной речи и интонационное богатство Рембо.

У Рембо нет и тени неврастении! Его стихи полны яростным здоровьем, мощью жизненных импульсов. Один из современных французских истолкователей «проблемы Рембо» отмечает в его поэзии «высокий коэффициент передачи жизни».

В каждом данном случае советские переводчики искали «высокий коэффициент передачи жизни», который всегда был и будет первоисточником поэтического познания мира.

1960

Печатается по изданию:

Артюр Рембо. Стихотворения. М.: Гос. изд. худ. лит., 1960.

Артюр Рембо

ЖЕНЩИНЫ, ОБИРАЮЩИЕ ВШЕЙ

Когда лоб мальчика горит от красных прыщей и бурь,
Он призывает прохладный рой непонятных видений.
И тогда к его кровати подсаживаются две сестры.
Уже большие и ласковые, с нежными пальцами и серебристыми
ноготками.

Они приподымают его к распахнутому окну,
Где в голубом воздухе купаются цветы.
И в его спутанные волосы, на которые пала прохладная роса,
Погружают свои изящные, страшные и ласковые пальцы.
Он слушает робкий ритм их дыхания,
От которого пахнет медом и росистой травой,
Ритм, прерываемый время от времени
Выступающей на губы слюной и желанием поцелуя.

Он слышит, как в ароматной тишине
Вздрагивают их ресницы
И как под их наэлектризованными царственными ногтями
Потрескивая гибнут лишенные движения вши.
И вот изнутри в нем поднимается вкус вина и истома.
Ритм губной гармоники у его губ и дрожь лихорадки,
И дитя чувствует, как в этом ритме
В нем то поднимается, то спадает желание зарыдать.

Печатается по изданию:

Les Chercheuses de poux. OEuvres complètes de Arthur Rimband. Librarie Gallimard/ Подстрочный прозаический перевод Ю.С. Степанова. Paris, 1954.

Юрий Степанов

ОТ РЕМБО «ВВЕРХ ПО ТЕЧЕНИЮ». ГРИВУАЗНАЯ ПОЭЗИЯ: ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО ПОЛЯ ВЕРЛЕНА

Французская национальная среда, даже если ощутить ее для начала только так, как юноша Рембо, это нечто особенное. Начать с того, что уже Франсуа Вийон, — а это XV век! — в своих «Балладах на жаргоне» (в издании Levet, 1489 г.), когда автору исполнилось 58 лет, возвещает парижский дух хорошего вина, жаркого, нескупого кошелька, хорошей драки и честных «ангелов-хранителей» (полицейских) с «их добрыми грошами, купленными на дурную болезнь» (les angelz de mal tous rons).

Когда культуролог Л. Сэнеан (в его румынском прошлом Л. Шэняну) задумал создать свой капитальный двухтомный труд «Язык Рабле» [Sainéan, I — 1922, II — 1923], он удачно начал с очерков типа «Естественная история», «Медицина» (Рабле был доктором медицины), «Ремесла», «Кухня», «Музыка» и т. д. И, конечно, непременно дошло до таких сюжетов, как «Вульгарные имена вещей», «Простонародная музыка», «Фривольные рассказы» («Contes grivois»), «Erotica», «Баллады Вийона» и т. п.

Вся эта раблезианская линия мощно дает себя знать во французской поэзии также в том явлении, которое уже к началу XVII в. начало становиться «французским шансоном», где устная поэзия, зачастую бесцензурная, живое авторское исполнение и нехитрое музыкальное сопровождение стали великим «простеньким» жанром. Владимир Высоцкий в России был одним из последних образцов этого нового общеевропейского явления. — «Авангарда»?

Франсуа Карадек в своем Словаре французского арго и просторечия, названном «Не будем бояться слов» [Caradec, 1988] приводит целый ряд последовательных, столетие за столетием, французских полупоэм, полушансонов.

Марк Папийон (Marc de Papillon) (1555–1599): «Сонет. На подлинном языке бравого рубаки» («Sonnet en authentique langage soudardant»):

Accipant du marpaut la galière pourrie,
Grivolant porte-flambe, enfile le trimart ;
Mais en dépit de Gille, ô gueux, ton girouart,
A la mette on lura ta biotte cônie...

Карадек переводит: «Prenant à un pauvre type sa jument pourrie, / Soldat portaent l'épée, prends la route ; / Mais en dépit de Gille, ô gueux, ton saint patron, / Au lever du jour on verra ta bête morte... ».

Наш перевод на русский: «Забрав у какого-нибудь бедняги его полудохлую клячу, / Солдат со своей шпагой пускается в путь; / Но вопреки святому Жилю, твоему покровителю (т. е. покровителю воров), / При белом свете дня твоя кляча будет уже дохлой... ».

Жан Вадэ (Jean Vadé) (1720–1757) — «Bouquets poissards» («Блатные букетики»), «La Pipe cassée» («Разбитая трубочка» с тремя смыслами: 1. разбитая трубка, 2. (непристойное) хороший минет, 3. отдать концы, сыграть в ящик).

Начало XIX в., по наблюдениям Ф. Карадека, не было урожайным вопреки влечению поэтов-романтиков к миру криминалитета и притона. Но все же Эжен Видок (1775–1857) (Eugène Vidocq) и Пьер-Франсуа Ласенер (P.-F. Lacenaire) (1800–1836) в своих балладах и «Мемуарах» дали образцы этого жанра.

В эту пору рядом со словом «баллада» иногда выступает «валлада» (vallade) (вероятно, чисто парижское словечко из района La Villette) или еще goulante «гуланта» «смачная песенка». У этого последнего словечка три источника — «баллада», «валлада», «гуланта». Последнее прямо родственно латинскому gula «gueule» «глотка», «пожирающее горло» и в современном французском «ta gueule!» очень грубое ругательство, сопровождаемое жестом (см. в тексте № 1 и № 2). Один из авторов этого жанра Эмиль Шотар (E. Chautard) прямо зафиксировал это в своих «Goulantes de La Villette et d'ailleurs» (1929).

Так получилось, что мы вышли во «Французский ввод», или «Французский опыт» «par la petite porte», через «непарадную дверь». Но теперь мы не последуем далее за Ф. Карадеком, а лучше отметим неизвестные ему детали, уже для нашей собственной темы — Авангарда. Но это уже Авангард Парижской Франции.

Когда русские войска вошли в Париж в 1815 г. (а солдат было много), там быстро распространились рисованные на картоне цветные порнографические открытки, изображавшие русских солдат в самом тесном общении с парижанками. Рисунки эти были совершенно того технического исполнения, (но, конечно, не содержания), что и российский лубок той же эпохи, например знаменитая партизанка 1812 года «Старостиха Василиса». (Парижские картинки все еще можно видеть — хотя, скорее, «нельзя видеть» — в закрытых фондах Третьяковской галереи). Что касается таких парижанок, то их — тогда или вскоре затем — стали называть «polka». Словарь А. Симонена, отмечая, в частности, различные непристойности арго, фиксирует это слово еще в арго начала XX века [Simonin, 1957].

Впрочем, не следует думать, что во Французской школе так много непристойностей. Жан Кокто в своем предисловии к упомянутому далее «Словарю» Симонена писал: «На полях писаний интеллектуалов, злосчастного племени, которое убивает королей (я чуть было не сказал: «поэтов»), появляются развязные заголовки, мало соответствующие содержанию, *тема занимает их меньше, чем способ рассказать о ней* [подчеркнуто мною. — *Ю.С.*], по примеру великих живописцев, для которых важна не столько их модель, сколько то, как они ею воспользовались...» [Но зато, по Ж. Кокто, мы открываем здесь] «...живой язык, в гуще нашей эпохи, полумертвой от усталости или от бесконечной беготни за совершенством наподобие белки в колесе».

MON ŒIL!

VA TE FAIRE... (BRAS D'HONNEUR)

Последним, по списку Ф. Карадека идет Аристид Брюан (Ar. Bruant) (1851–1925), самый известный «жаргонщик» (l'argotier) начала прошлого века. Он был поэтом, композитором и исполнителем в «кафе-концертах», главным образом в «Ша Нуар» (Chat Noir) — «Черная кошка» на Монмартре, с 1881 г., позднее журнал того же названия, в котором Брюан с 1885 г. стал владельцем кабаре, куда сходилась вся парижская богема слушать уже саму поэзию-песню.

Это эпоха расцвета арготической поэзии, которая пришлась на Вторую империю, золотой век этого жанра.

В этой публикации (включая клише) использовалась книга: François Caradec. N`ayons pas peur des Mots. Dictionnaire du français argotique et populaire. Paris. Larousse, 1988. Simonin, 1957: Albert Simonin. Le petit Simonin illustré. Pierre Amiot, Paris, 1957.

Юрий Степанов

ОТ РЕМБО «ВНИЗ ПО ТЕЧЕНИЮ». ПОЛЬ ВЕРЛЕН

Во Франции «большая поэзия» на языке просторечия и арго расцветает в эпоху Второй империи. Это золотой век шансона, парижских ресторанчиков с местным вином и так называемых «café-concert», кафе, «где поют». Их публика — простой народ и богема.

Поль Верлен (1844–1896) в 1868 г. отдал великолепную дань этому жанру — «L'Ami de la Nature» («Друг природы»):

J'crach' pas sur Paris, c'est rien chouett'!

Я не плюю на Париж, — зачем! — Я от этого не тащусь...

(Позже опубликовано им в журнальчике «Le Chat Noir», «Черный кот»)

Ф. Карадек удачно комментирует «по-французски»: « "Le Chat Noir" est plus canaille qu'argotique», что перевести с французского как раз довольно трудно: « "Ша Нуар" скорее вульгарная дешевка, чем арго». Поль Верлен позволяет себе более свободную непристойность (est plus libre dans l'obscénité) [Caradec 1988, 32].

Поль Верлен
«Друг природы»

(Перевод Ю. Степанова; некоторые реплики, конечно, заменены на похожие русские)

L'Ami de la Nature

J'crach' pas sur Paris, c'est rien chouett'!
Mais comm' j'ai une âm' de poët',
Tous les dimanch's j'sors de ma boît'
Et j'm'en vais avec ma compagne
A la campagne.

Чтобы я плевал на Париж?! Да ни в жисть! Я от него тащусь!
Но раз уж я душой поэт,
Я вылезаю из своей конуры на свет
На воскресенье, со «своей». И — давай ходу
На природу!

Nous prenons un train de banlieu'
Qui nous brouette à quèques lieu's
Dans le vrai pays du p'tit bleu,
Car on n'boit pas toujours d'champagne
A la campagne!

Чинно влазим в пригородный поездочек
И шкандыбаем на пару «точек»
В край шикарного местного винишка.
И шампуза́ нам по́фигу вроде
На природе!

Ell' met sa rob' de la Rein' Blanch'
Moi, j'emport' ma pip' la plus blanch';
J'ai pas d'chemis', mais j'mets des manch's,
Car il faut bien qu'l'éléganc' règne
A la campègne!

Моя-то берет свое белое выходное, ни дать ни взять
на «Белый вальс» королева!
Ну а я — свою белую трубку, я при ней — ни шагу «налево»!
Рубашки у меня, положим, нету, зато есть манжеты,
А то как же — все должно быть по мэде
На прирэде!

Nous arrivons, vrai, c'est très batt'!
Des écaill's d'huîtr's comme chez Baratt'
Et des cocott's qui vont à patt's,
Car on est tout comme chez soi
A la camp — quoi!

Ну вот — приехали! А что? — Шик, дешево и богато!
Свежие устрицы, как у Бара́тта*,
Свежие дамочки ходят на четырех, безо всего,
Как у себя дома в борделе. Ну и чего?
На природе, значит, при — деле!

Mais j'vois qu'ma machin' vous em...terre,
Fait's-moi signe et j'vous obtempère,
D'autant qu'j'demand' pas mieux qu'de m'taire...
Faut pas se gêner plus qu'au bagne,
A la campagne!

Но, чует мое сердце, мой товар вам не в кайф.
А я что — набиваюсь?
Дайте знать, тут же смотаюсь!
Мне что в «зоне», что на газоне. Лишь бы при народе!
На природе!

Печатается по изданию:

Verlaine. Œuvres poétiques complètes. Librairie Gallimard, Paris, 1954.

---

* «Баратт» — парижский аналог «Елисеева» тех лет.

Юрий Степанов

«ВНИЗ ПО ТЕЧЕНИЮ» — НЕПРИСТОЙНОСТИ ЛОТРЕАМОНА, САДА И ПРОЧЕЕ

Даже утонченный Кокто восхищается французским уличным жаргоном: «Мать твою! Приведи ее сюда, я тебя доделаю!» — Amène ta mère que je te refasse!» Что уж говорить о Сартре, который в 1947 г. публикует свое, новое тогда, объемистое классическое эссе «Бодлер», а в 1951 уже упивается стилем и даже «ориентацией» в своем очерке о Жане Жене. Жан Жене (1910–1986), по своему первому, «внелитературному», прошлому вор, герой «зоны» и гомосексуальной среды, а по «литературному» — действительно яркий писатель и поэт-романтик, на целую эпоху ставший рядом с Ж.-П. Сартром, одним из властителей тогдашних умов.

В то же течение уже раньше, с послевоенного, первой войны, XX века, силой вещей оказались включены идеи Лотреамона, или Дюкасса-Лотреамона (1846–1870). «На литературу XIX века, — писал Андре Жид в 1925 г., — он не оказал никакого влияния, однако подобно Рембо, а быть может, больше, чем Рембо, он распахнул двери для литературы завтрашнего дня»; о нем писали такие литераторы и философы, как Луи Арагон, Поль Элюар, Альбер Камю, Гастон Башляр, Жорж Батай, Морис Бланшо, Андре Бретон и многие другие — замечает специалист Г. Косиков [Косиков ниже в кн.: Лотреамон, 1998, 15, 18].

И, наконец, в этот же поток присоединился, уже заново присоединился и заново был прочтен, Маркиз де Сад. Перед нами прекрасно иллюстрированное, роскошное, большого формата издание «Petits et grands théâtres du Marquis de Sade» présentés par Annie Le Brun, Paris: Paris Art Center, 1989.

(Как раньше в Париже на Набережной букинистов можно было иногда за бесценок приобрести классику, так в тот раз в Москве у магазина «Сокол», перед кувшинным лицом испуганного такой оказией администратора я купил «с государственной скидкой» Альбом Маркиза — на французском языке!)

Но вот что бросается в глаза в связи с нашим литературным сюжетом — это «авангардная перекличка». Сравним.

У Артюра Рембо в «Женщинах, обирающих вшей», строфа 3 и 4 (здесь и выше):

> [Мальчик] ...слушает робкий ритм их дыхания,
> От которого пахнет медом и росистой травой,
> Ритм, прерываемый время от времени
> Выступающей на губы слюной и желанием поцелуя.
>
> Он слышит, как в ароматной тишине
> Вздрагивают их ресницы
> И под их наэлектризованными царственными ногтями
> Потрескивая гибнут лишенные движения вши...

У Дюкасса-Лотреамона «Песни Мальдорора», Песнь II, строфа 9:

«...Из шевелюры человечества я вытащил одну вошь-самку, переспал с нею три ночи кряду, а затем поместил в эту приготовленную заранее шахту. Судьба благоприятствовала моему начинанию: человеческое семя оплодотворило насекомое, чего, как

правило, в подобных случаях не происходит. А несколько дней спустя самка произвела на свет живой комок — скопление сотен и сотен уродцев. Шло время, тошнотворный ком увеличивался в размерах...» и т. д.; Песнь IV, строфа 2: «...Если ты исполнишь эти предписания, моя поэзия примет тебя в свои объятия и обласкает, как вошь, которая впивается лобзаньями в живой волос, покуда не выгрызет его с корнем»; Песнь V, строфа 5: «...Изо рта у меня отчего-то течет солоноватая слюна. Кто бы высосал ее и избавил меня от этой напасти? Она сочится и сочится без конца! О, знаю, знаю, что это такое. Уже не раз я замечал, что, если ночью прокусываю горло лежащего со мной рядом отрока...» и т. д.; Песнь VI, строфа 1: «...Причем такое изменение пойдет моей поэзии на пользу. Вы сможете потрогать пальцем нисходящие ветви их аорты, пощупать надпочечники, не говоря уже о чувствах! ...» (*Лотреамон*. Песни Мальдорора: Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Пер. с фр. Н. Мавлевич. М., 1998).

Хотя разные места этих «Песен» нами выбраны спонтанно, под влиянием скорее зрительных впечатлений, они, как нам кажется, поддаются какой-то цельности «сюжета».

Это ощущение сюжетной цельности делается еще сильнее, когда мы знакомимся с изобразительными материалами упомянутого альбома Анни Ле Брэн. Он полон своеобразных анатомических театров и атласов, сделанных «по Саду»: например, всадник, а иногда и всадник вместе с конем, предстают со снятой кожей, слой за слоем: сначала кожа, затем мышцы, дальше сухожилия, наконец кости и весь скелет. Особое внимание уделяется образам лица и интимным местам тела.

Эти атласы прямо напоминают словесные изображения Дюкасса-Лотреамона. Одна из статей альбома специально посвящена их параллелизму — «Где тела? (Сад, Дюкасс)» (автор Sylvain-Christian David). Автор указывает, что при первой публикации «Песен Мальдорора» в 1868 г., Песнь первая содержала пародийные диалоги с указанием мизансцен и прямо читалась как «театр ее жестокости», «théâtre de sa cruauté», — как будущая установка знаменитого Антонена Арто.

Юрий Степанов

К ПОНЯТИЮ КНИГИ. КНИГА КАК «ОСКОРБЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ НРАВСТВЕННОСТИ». КНИГИ, ОСУЖДЕННЫЕ ПО СУДУ, КНИГИ ЗАПРЕЩЕННЫЕ

Не слишком ли выпячивается таким образом (как выше) непристойный аспект французской книги? Так могло бы показаться. Но ведь в связи с книгой и литературой мы вступаем в особую сферу духовной деятельности, общественной и материальной производственной деятельности. Во Франции беспредел ограничивается прежде всего моралью. В этой стране действует целая система моральных понятий, связанных с духовным производством: «общественный порядок» (ordre publique), «уголовный кодекс» (Code pénal) в его еще наполеоновской редакции, «оскорбление общественной нравственности» (outrages aux bonnes murs), что и позволяет, в понимании законодателей, сохранить «реальную свободу в общественном плане», в частности Положения «об общественной нравственности», обычно прямо перечисляются.

Передо мной книга, изданная 23 июня 1961 г. в серии «Библиография Франции» (Bibliographie de la France, № 23). Ее автор Daniel Bécourt, Avocat à la Cour.

В самом начале автор подчеркивает: «Следует различать юридические санкции в форме приговора согласно уголовному кодексу в связи с решением суда и административные санкции в форме административного решения. Соответственно, в нашем деле требовалось описывать отдельно le livre condamné – «книгу, подвергнутую приговору суда за оскорбление общественной нравственности» (в другом месте он отмечает, что это, в общем, то же, что нарушение общественной морали), и le livre interdit — «книгу, запрещенную органами власти для публикации и распространения» (в последних случаях, и по нескольку раз в разных городах — например, Париже, Ницце, Марселе и т. д., возможны конфискации данного товара у продавцов).

Списки этих запретов составили за сотни лет целые сотни, что нам нет необходимости перечислять. Укажем лишь основные деления автора: 1) от старинного законодательства (le droit ancien) до 1939 г., 2) от 1939 до 1949 г., 3) от 16 июля 1949 г.

Под юридически осужденные (по суду) книги, livres condamnés, подпали, например, во Франции (год осуждения означает осуждение по данному изданию):

Œuvres complètes de Béranger, 1834;
Baudelaire. Les Fleurs du mal, 1857;
G. Flaubert. Madame Bovary, 1857;
Verlaine, в изд. Œuvres libres, без г.;

и, конечно, различные издания маркиза де Сада, например:

Marquis de Sade. Justine ou les Malheures de la vertu, 1791, и т. д.

Но «Что следует понимать под книгой?» — спрашивает автор. И отвечает: «Разумеется, прежде всего из названного разряда следует исключить всякую публикацию этого вида, даже если она представлена в виде книги. В действительности, конечно, это отличие практически потеряло интерес, когда большинство публикаций сопровождаются иллюстрациями, изображение же в виде картинок подчиняется особому режиму уже указом 1939 г. (во Франции)». Таким образом, автор предвидит трудные времена для блюстителей чистоты книги (стр. 93).

Нечего и говорить о колеблющейся «чистоте книги» в интернете вообще и в таких странах, как Россия, в частности.

Но мы здесь оставляем в стороне французскую книгу и ее непристойности, чтобы обратиться к Великой французской книге всех веков, в частности и Авангарда.

Естественно, что здесь мы начинаем иной раздел, или, по Филонову, новый «ввод».

Печатается по изданию

Публикация сделана (Ю. Степановым) по франц. изд.: Daniel Bécourt in: Bibliographie de la France, № 23, Paris, 1961.

Стефан Малларме*

КНИГА — ДУХОВНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

(Перевод и комментарий Ю. Степанова)*

Краткий очерк Малларме носит программный характер манифеста. (Между прочим, сама краткость — черта всего этого направления.)

Очерк написан в 1895 г. для журнала «La Revue blanche», авангардистского литературно-художественного издания, основанного в 1891 г. братьями Александром и Фаддеем Натансонами в Париже (существовал до 1903 г.). Журнал собрал вокруг себя группу так называемых «nabis» «наби», «набидов» (по имени древнееврейского пророка), которая сменила одно из течений постимпрессионизма. Любимыми именами в журнале были художники Гоген, Боннар, Вюйяр, Морис Дени, Пикассо и другие. Одним из шедевров журнала стали красочные афиши для театра моды и варьете.

Текст Малларме очень своеобразен, это скорее стихотворение в прозе на типографскую тему. Одним из ключевых слов в нем является типично французский термин «sommaire» — «суммарий», «краткое изложение содержания, техническое резюме, резюме судебного постановления».

Так же своеобразен и его язык. По-русски его передать довольно непросто. Пожалуй, лучше всего сравнить его для русского читателя со стилем Марины Цветаевой в такой, скажем, вещи:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично, на каком
Непонимаемой быть встречным.

Необычны у Малларме постоянные постановки определений-прилагательных в строке отдельно от их существительных, как в приведенных строчках в стихе Цветаевой.

Одним из самых важных положений авангардизма Малларме и всего его направления (далее — Поля Валери) становится тезис о «печатной странице». Страница в искусстве — это прежде всего «чистое пространство листа», «белый лист бумаги», элементами которого являются расположения строк и букв в них — пробелы, соотношения пробелов и черных знаков букв, размеры их, неожиданные фигуры, которые черные и белые компоненты случайно или обдуманно создают между собой, и т. д. Позднее этот тезис мы найдем у Аполлинера (см. в нашей книге ниже), в современной русской поэзии (см. в разделе статью Н.А. Фатеевой и др.) и в сценографии театра (например, в книге: Брук П. «Пустое пространство» / Пер. с англ. М., 1976).

При этом в отличие от «общеевропейской» книги или газеты они здесь у Малларме *французские*. Сама фактура бумаги книг во Франции приятно-шершавая, она редко бывает мелованной, слишком гладкой, — это все равно что гулять по Парижу в летний вечер или утро в бархатном пальто. Зато обрезы книг, как раз самых читаемых, самых «новинок», не разрезаются, их нужно разрезать дома особым ножом (un coupe-papier), и они считаются «девственными» (vierges).

---

* Переводы всех публикуемых здесь произведений С. Малларме сделаны по тексту изд. Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Librairie Gallimard. P., 1945.

Буквы, как мы увидим, тоже — предмет особого внимания поэта. Мы найдем это в другом тексте самого Малларме («Un coup de dés») в нашей книге, и в этом произведении в его строках о размерах букв. Все это у Малларме стало уже поэтическим приемом (в нашей книге мы найдем это как термин «инстанция буквы» у И. Лощилова).

Но главное для него — «поэтическая строка», сама поэзия строки, ее ритма, ее звука, ее буквы, ее черных и белых пробелов. Мы найдем это в специальных работах Поля Валери (здесь — в статье «Как бы ни выпали игральные кости... Письмо Главному редактору журнала "Марж"»).

Итак, — сам текст Стефана Малларме в русском переводе.

«Книга — духовный инструмент»

Положение, которое исходит от меня и которое — то так, то эдак я буду цитировать себе на похвалу или на порицание — с кучей других своих утверждений, суммарно говоря, состоит в следующем: зачем нужно что бы то ни было в мире, если оно не ведет к книге.

Качества, которых требует в таком деле решительный гений, меня, среди многого отсутствующего, ужасают: не останавливаться, и, если уж есть печатный том, не торопиться означить его, хотя бы и так: гимн, гармония и радость, или же чистое множество, в моментальном свете молнии, в свете обстоятельств. Тут человек взваливает на себя обязанность смотреть как бы божественным провидцем, поскольку связи, по прихоти ослепительной случайности, открываются его взгляду через параллелизм печатных страниц.

Где-нибудь сидя на скамье в парке, бывает, дело идет о новой печатной продукции, и я радуюсь, что ветерок листает и открывает книгу снаружи, случайно, но — глядь — и по существу, о котором, все читали, но никто, может быть, не подумал. И вот случай подумать, когда свободно порхающая страница овладела прочитанной мною газетой и, хотя я отложил ее, понесла к кустам роз, чтобы, не унижаясь и не выпрашивая, найти у них сочувствие.

Тогда я больше не трогаю ее, как бутон, раскрывающийся в гуще зелени, и предоставляю ее словам-цветам побыть наедине с собой в тишине, а сам занимаюсь техникой — стараюсь записать, каким образом этот клочок бумаги может и отличаться и походить на нечто высшее — книгу. Газета остается отправным пунктом, а литература, по желанию, оседает на нем.

Так вот:

Складывание и разрезание цельного типографского листа — это некий знак, почти религиозное действо, его брошюровка нагнетает толщину и вес, почти как маленький могильный холмик души.

Все, что открыла типография, сводится, под именем Печати, в элементарном виде — к газете: развернутый лист бумаги, свежий оттиск и начавшийся текст. Эта работа, идущая, сразу или заранее, с готовой продукцией, конечно, предоставляет удобства для писателя — длинные листы гранок, соединенные в целое корректуры, возможность импровизировать. То что сейчас, строго говоря, — «сегодняшняя газета», то мало-помалу — для кого как — станет зримым образом, распоряжением власти, чем-либо чарующим или народным гуляньем. Пусть это сначала передовая,

парижская премьера, что-то, что через тысячи препятствий станет новшеством или, смотря по ситуации, будет оттеснено на второй план, а на первый выйдут как бы выхваченные электрическим светом из других статей, откуда-то из глубины нечто деловое или, на последней полосе, объявления подобные бессвязным крикам. Зрелище, несомненно, поучительное — чего при таких достоинствах явно не хватает газете, чтобы затмить книгу? Ну вот, опять-таки явно, внизу или, лучше сказать, у основания, — пагинации романа с продолжением, в несколько колонок, — короче, всего ей хватает, тем более что у нее быстрый водосброс, в то время как книга тут задерживается надолго... Даже и формат у нее неформальный, скорый, и тщетно стала бы с ним соревноваться книга в своем формате и его ритме, главной причине того, что у нее закрытая страница хранит тайну, что молчание задерживается там, а указующие знаки, напротив, следуют один за другим, хотя давно уже отменены внутри самой литературы.

Да, если бы не все перегибы листа и не их изнанка в тени черных знаков букв, то эти последние не давали бы никакого повода так следить за ними на лицевой стороне, как будто здесь нечто запечатанное сургучной печатью или чем-то, что мы отметили ногтем.

Газета, у которой во всю развернута страница, выхватывает у типографии чужой результат, ведь это просто макулатура: нет никакого сомнения, что вульгарный и яркий приоритет в глазах всех — это всего лишь тиражирование одного экземпляра. Более высокий приоритет остается за чудом, в том высоком смысле, что слова в своем внутреннем экземпляре создаются для бесконечного употребления, для святости языка, чтобы оттуда брызнуло ключом не какие-нибудь два десятка букв, а их принцип, — а это и есть подобие ритуала, к которому приближается типографский набор.

Книга, всеобъемлющее развитие буквы, призвана прямо извлечь из него подвижность и пространственность и через игру их в их соответствиях (correspondances — термин, я полагаю, Бодлера. — *Ю.С.*) что-то, что скрепляет вымысел.

Нет ничего случайного там, где Случайность ловит идею, у нее узаконенный метод: не рассуждать о приемах, они могут быть промышленными или просто вещественными: производство книги, это ансамбль, который закончится неким целым, начинается с одной фразы. Во внезапамятном смысле — это поэт в пространстве стиха, в сонете вписывает себя в свою мысль или в чистое пространство. Что касается меня, то для меня не играет роли объем, как и та чудесная искра, которая легла в основание структуры, если я не могу с полным пониманием представить мотив в данном месте, странице и строке, чтобы ориентировать себя в отношении к последней или к произведению в целом. Чем непрестаннее движение взгляда туда и сюда, от одной законченной строки к следующей, тем сильнее возобновление: в этой практике нет наслаждения, она лишь прерывает на час длительность целого, чтобы поймать свою химеру. Совершается ли это так или иначе, как реально исполнилось или как пьеса в партитуре, в активном ритме листаемых страниц, — все благо, почему не закрыть глаза и не помечтать? Тут нет ни претензии, ни обязанности — просто свободная инициатива, которую человек настраивает в тон с видимым им текстом.

Молчаливый одиночка, читая, придает своему духу звук и смысл: никакое ментальное действие, возбужденное этой симфонией, не упустит, это уж точно, ничего из своей мысли. Поэзия — нечто ближайшее к идее — это Музыка, между ними двумя не может быть так: то — «высокое», а это — «низкое».

В реальной жизни, впрочем, если передо мной какая-нибудь обиходная брошюра, то я иной раз могу и наброситься не нее с ножом, как повар на курицу.

Девственная неразрезанная книга тоже, бывает, видом своих красных старинных томов влечет совершить кровопролитие и, разрезав, овладеть ею; но тут оружием будет уже нож для разрезания бумаги. Она будоражит тело и совесть, она подобна языческому идолу без статуи, ее берут руками здесь, там, ее переставляют и, в конечном счете, она сама себя создает, свою загадку. Неразрезанные сгибы страниц приглашают открыть, закрыть их, стать их хозяином. Это слепой поступок, и это почти не технический прием: здесь совершается покушение на хрупкость и непорочность. Под защитой этого акта внутренняя симпатия дойдет до газеты, но там ее воздействие будет уже вредным: тонкому организму литературы, божественному акту книги она станет внушать монотонность — невыносимые «колонки листа», которые станут распродавать на размер сотни и сотни раз.

Но! Но...

Я имею в виду: *а разве не может быть так* — вырваться и остаться? Ведь произведение, одно или, лучше, всего одно, должно удовлетворить потребности любопытства. Почему же взрыв величия, мысли или чувства, продолженные как фраза, как строка, крупным шрифтом, не могли бы держать читателя в напряжении на протяжении книги, взывая к его энтузиазму? Вокруг шли бы мелкие отрывки слов менее важные, объясняющие или уточняющие, — «целые», «половинки», «четверти», «восьмые», «шестнадцатые», — фиоритуры.

Разве это аффектация — уловить в отголоске фразы, а пусть даже и прошляпить, но — звучащее? Я лично бываю снисходителен, если кто-нибудь, кого я приемлю, не заметил в своей строке то, что там есть, — необычное, декоративное, что-то между фразой и стихом, что-то похожее на это, — короче, если и оторванное от всех, то во имя ясновидения, во имя своей эпохи, где все это есть. Человек провозглашает свою интуицию; пусть теоретически, пусть без практической даты, даже впустую: но он знает, что такие предложения, которые достигают искусства литературы, должны быть точной поставкой. Колебания же, мешающие все открыть сразу, чего еще не существует, приводят к всеобщему удивлению и во имя стыдливости все закутывают вуалью.

Итак, придадим своим снам, еще до того, как начали читать, на лужайке парка, то внимание, которого заслуживает какая-нибудь белая бабочка, она и везде и нигде, и уже исчезла; и не без того, чтобы, пронзительная и невинная, к которой я свел свой сюжет, она только что не промелькнула туда и обратно — и настойчиво! — перед моим удивлением.

Стефан Малларме

ТАЙНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЛОВЕСНОСТИ

(Перевод Ю. Степанова)

Явные прерогативы окажутся на этот раз отданными на волю дешевых клоунов.

Всякое писание, внешним образом по отношению к своему сокровищу, должно, из уважения к тем, у кого оно в конце концов заимствует что-то для другого объекта — языка, представлять вместе со словами и некоторый смысл, хотя бы и безразличный: сбивая с толку, отталкивая праздного созерцателя, очарованного тем, что здесь на первый взгляд ничто его не касается, — оно выигрывает.

Все-таки, если бы не было какого-то беспокоящего поблескивания, из-под поверхности, которое нелегко отделить от самой поверхности, доступной сетчатке глаза... Оно вызывает подозрение: самые проницательные из публики требуют прекратить, всерьез считают, что содержание-то и непонятно.

Что-то есть таинственное во всем этом, я — так просто верю, что здесь глубоко запрятано и скрыто нечто значительное в самом обычном: ведь едва лишь эта масса брошена по направлению к какому-то знаку, как вот вам и реальность, которая уже существует на листе бумаги, в словесном тексте — не в себе самой, — вот что непостижимо, темно: она в движении, это ураган, готовый набросить тьму на что угодно, неистовый, неиссякающий.

Ее доверчивость по отношению к нескольким составляющим ее, когда они ее устраивают, бьет через край: а исчадие Тьмы, ими же и указанное, отныне и слова не скажет, разве что произойдет встряска, чтобы это была она, загадка, тогда она встряхнет своими пышными юбками: «Не понимаю!» — простодушный объявит хотя бы то, что он сейчас чихнет.

Так вот, следуя инстинкту ритмов, который он избрал, поэт не отказывается видеть диспропорцию между сорвавшимся с цепи средством и результатом.

По поводу того, что было не важно.

— Играя партию, без всякой цели, либо с ничтожной выгодой: выставляя нашу Госпожу и Покровительницу напоказ — ее божественности или ее отсутствия (имея в виду свою ту или иную мечту) как конечную меру, к которой сводится все.

Я знаю, на деле, что они толпятся у выхода на сцену и напускают на себя униженный вид; ибо использовать полутьму — т. е. то, что никто не понимает, понимают ли или нет они сами, — значит сложить руки, еще не начав судить.

Отсюда сенсация, хотя и громко-скандальная, но без отношения к сути —

Что касается дела, то оно буквально не играет роли —

Их же дело —

Разложить товар на невозмутимом первом плане, старье и тряпье, под давлением момента, чтобы писать, в данном случае, и зачем, как не нужно, если только не для достижения банальности; скорее уж чтобы натянуть облако, и красиво, над интимной пропастью каждой мысли, поскольку вульгарное это то, в чем прямо видна непосред-

ственность момента. Так прямо и грубо, что вместо лабиринта, украшенного цветами, куда зазывает досуг, и этих наполнителей, которые, хоть я и остерегаюсь придать им образ и сложить в букеты «к подножию монумента», все равно делаются похожи, на тропинке, протоптанной для головной боли и закрывания глаз вокруг него, со следами штукатурки, не действующих фонтанов и кипарисов, а только с битыми бутылками и...

Даже реклама не решается вписаться сюда.

Ну прямо, как у фонтана — не воды, а света, который бьет без перерывов, а если и прерывается, то придает этому вид временного избавления.

Музыка, в свой черед, пришла навести здесь чистоту —

Пока длится этот отрывок, из-под фальшивых вуалей, они и для нас вуали, проступает сюжет, соединенный из чередований узлов, завязанных и распущенных с искусством —

Обычное чередование.

Можно, впрочем, начать с триумфального блеска, слишком внезапного, чтобы продлиться, он зовет отрывки, освобожденные благодаря эхо с опозданием, соединиться в нечто неожиданное.

Инверсия: складываются в непрозрачные стопки сомнения, готовые свидетельствовать о состоянии духа в данной точке, их топчут и уплотняют, но может выйти окончательный блеск простого первоначала.

Это прием двойниковый, принадлежащий рассудку и симфониям, которые нашли его в репертуаре природы и небес.

— Я знаю: Музыка раздражает, если хочет ограничить Тайну, когда произведение слова стремится к ней.

Высшие разрывы инструментовки, следствие текучих переходов, пробиваются наружу еще более явно, как еще более сильные аргументы, чем любое рассуждение, когда-либо произнесенное; все задают себе вопрос: благодаря каким терминам лексикона слов или идей они доносят эту несравненную истину и добродетель. Как это слово, приведенное в скользящий контакт со смыслом, несет тон или детонирует.

Письмо, безмолвный прорыв в абстракцию, возвращает себе свои права, когда совершается падение голых звуков: оба, Музыка и *оно*, учреждают предварительное рассоединение, в речи, — конечно, из отвращения содействовать пустой болтовне.

И такое же приключение в сопровождении противоречий, куда все это опускается и откуда все то ускользает : не без того, чтобы потянуть за собой ткани источников.

Реплика в сторону : все невысокого полета или чтобы меня подхватить. Я начал с намерений, как требуют со стиля — воображают, нейтрального — чтобы при нырянии не расплескать гладкую поверхность и не пустить брызги: для альтернативы закрыто, альтернатива здесь — закон.

На чем держится здесь, я имею в виду в этих контрастах, понятность? Нужна какая-то гарантия —

Синтаксис —

Не его гирлянды и завитушки, сами по себе, нацепленные на оборот речи, хотя приемчики и хороши в целях убеждения.

Один деревенский говор, называемый «французский язык», не теряет элегантности даже и в затрапезном платье, и вся история свидетельствует об этом качестве изысканной расы: но наша литература выходит за рамки «жанра», переписки или мемуаров. Топорная работа или плавный размах крыльев входят сюда тоже: кто умеет их делать, владеет всем — и ясностью структуры и молниями логики. Невнятное бормотание, которым кажется фраза, запихнутая в синтаксические повторы и придаточные, вдруг вычерчивает свою композицию и взлетает вверх, чтобы парить там в плавном равновесии, заряженном переворотами через голову.

Если кому угодно, под впечатлением этого размаха, обвинить... То кого? — Язык. И вот его неспокойный очерк.

Слова, сами собой, предстают множеством граней, в которых видят то нечто редкое, то нечто заряжающее ум неслыханной вибрацией; видит тот, кто способен воспринять их независимо от их обычной последовательности — как цепь гротов, разделенных тонкими перегородками и соединенных в единое целое движением или принципом, которых нет в речи, как цепь воспламенений, каждое из которых, прежде чем погаснуть, передает огонь следующему по порядку или оказавшемуся в соприкосновении по случайности.

Споры из-за деталей, неизбежно попадающих в обычное, среднего диапазона, поле зрения, касаются грамматистов. Да будь это и такой несчастный среди них, который ошибается на каждом шагу, и он не выделяется из привычной массы путаницы своих противников ничем: ах, я не понятен — так непонятность — их общее достояние; я непоследователен, я переживаю одно и то же, я плагиатчик — у всех так; разве что ему бросают еще одно обвинение, специальное, для своей собственной защиты: его неинтересно читать; но этот упрек исходит обычно от тех, кто не желает, чтобы читала широкая публика, первыми фальшиво провозглашают, что им это все неинтересно.

Я, перед лицом этой агрессии, предпочитаю заявить, что мои современники не умеют читать —

Разве что газету ; она, конечно, имеет достоинство — не прерывает поток привычных забот.

Читатель —

Это вот что такое —

Увидеть пробел, который на данной странице открывает ее своей непричастностью ни к чему, даже к заголовку, говорящему слишком громко: увидеть пробелы абзаца, даже мельчайшие, — всех абзацев, рассеянных по странице; случайность, побеждаемую слово за слово, неотступно пробел возвращается, только что он был бесцельным, а вот теперь

определенный, чтобы заключить, что по ту сторону нет ничего и установить подлинность молчания —

Девственность, которая в одиночестве, перед прозрачностью адекватного взгляда, сама как бы распадается на фрагменты девственности, доказательства брачных потенций Идеи.

Мелодия или пение под текстом, направляющее чары текста отсюда по ту сторону, прилагает к этому свой мотив, как бы бронзовое упражнение или лампу, невидимые отдельно.

Стефан Малларме

КАК БЫ НИ ВЫПАЛИ ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ, СЛУЧАЯ ВСЕ РАВНО НЕ ИЗБЕЖАТЬ...

(Поэма)

Текст Малларме публикуется здесь целиком без каких-либо изменений. Кстати, его и довольно затруднительно было бы понятно перевести для русского читателя. Мы предлагаем просто уловить ритмику поэмы Малларме — в ее специфических расположениях строк и пустых мест на страницах.

Комментарием и без перевода может служить статья Поля ВАЛЕРИ того же названия в русском переводе (см. в нашей книге ниже).

JAMAIS

QAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étale
furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne
par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter

à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

naufrage cela

hors d' anciens calculs
où la manœuvre avec l' âge oubliée

jadis il empoignait la barre

a ses pieds
de l'horizon unanime

prepare
s'agite et mele
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passe fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

ancestralement à n'ouvrir pas la main
crispée
par-delá l'inutile tête

legs en la disparition

à quelqu'un
ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant
de contrées nulles
induit
le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui
son ombre puérile

caressée et polie et rendue et lavée
assouplie par la vague et soustraite
aux durs os perdus entre les ais

né
d'un ébat
la mer par l'aï eul tentant ou l'aï eul contre la mer
unĺ chance oiseuse

Fiançailles

dont
le voile d'illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera
s'affalera

folie

N' ABOLIRA

COMME SI

Une insinuation

au silence

dans quelque proche

voltige

simple

enrouleé avec ironie
ou
le mystère
précipité
hurlé

tourbillon d' hilarité et d'horreur

autour du gouffre
sans le joncher
ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

que la rencontre ou l' effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre

cette blancheur rigide

dérisoire
en opposition au ciel

trop
pour ne pas marquer
exigüment
quiconque

prince amer de l' écueil

s' en coiffe comme de l' héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile

en foudre

soucieux
expiatoire et pubère
muet

La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène

par d' impatientes squames ultimes

rire

que

SI

de vertige

debout

le temps
de souffleter
bifurquées

un roc

faux manoir
tout de suite
évaporé en brumes

qui imposa
une borne à l' infini

C'ETAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifferemment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL,
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu' à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l' événement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l' acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

EXEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au-delà
hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle îbliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumere
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
á quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Печатается по изданию:

Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes. Librarie Gallimard, Paris, 1945.

Поль Валери

КАК БЫ НИ ВЫПАЛИ ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ...
(Письмо Главному редактору журнала «Марж»)*

(Перевод и комментарий Ю. Степанова)

Господин Главный редактор,

один друг, желающий мне зла, положил мне на глаза последний номер журнала «Марж». «Вот!» — сказал он... Я проследил за его указующим перстом и прочел в статье, *имеющей отношение к Поэзии*, что «Малларме выбрал своим душеприказчиком одного поэта, испытавшего превратности судьбы, и оказалось, если для покойных что-либо еще может «оказаться», что этот поэт возобновляет подвиги Жан-Батиста Руссо...»[1]

— Ну что? — продолжал он. — Ну ничего, — ответил я. — Меня это определение исключает. «Поэт, испытавший превратности судьбы»: я не испытал ни больше превратностей, ни более тяжелых, чем тысяча других. «Душеприказчик Малларме» — вот это главное: Малларме не оставил завещания; никогда, ни в письменной, ни в устной форме он не поручал мне исполнить его волю. Остается упоминание Ж.-Б. Руссо... Что находят общего у меня с ним? Некогда мне попадались на глаза какие-то его стихотворения, затерянные в сборниках для школьного чтения. Но его «подвиги» мне неизвестны. Совсем смутно вспоминаю, что его обвиняли в ужасной клевете и за нее навсегда изгнали из Франции... Но я клевещу не намного больше, чем принято, и не слышал, чтобы существовал указ о моем изгнании. Вот три признака, которые, по Вашему мнению, указывают на меня. Первый подходит ко многим, второй ни к кому, третий неприложим ко мне лично. Итак, ступайте с миром, мой милый, и успокойтесь на мой счет. Если бы в статье хотели сказать что-либо мне лично, автору достаточно было бы прямо назвать меня, а заодно и себя.

Но раздраженный человек не думает о логике. Мое спокойствие действовало на него, как вид красивого сосуда, который руки чешутся разбить вдребезги[2]. Ему ужасно хотелось, чтобы я написал Вам, господин Главный редактор. Ну что ж, — он добился своего.

Делаю этот крайний шаг со своего рода отчаянием, поскольку не имею вкуса к бесплодным дебатам, которые завязываются и глохнут на последних страницах журналов. Я видел их слишком много за эти тридцать лет. Но уступаю важным для меня воспоминаниям... К тому же у меня, пожалуй, есть что сказать по поводу этого «Как бы ни выпали игральные кости», который новые защитники Малларме упорно именуют «Как бы ни выпала игральная кость».

* * *

Я уверен, что был первым человеком, увидевшим это выдающееся произведение. Едва окончив его, Малларме позвал меня к себе. Он провел меня в свою комнатку на улице Рима, где за занавеской из старинного ковра были сложены до момента его кончины — что должно было послужить сигналом к их уничтожению — связки его бумаг, секретные материалы его великих несозданных сочинений. На столе из очень темного дерева, с гнутыми ножками, он разложил рукопись своей поэмы, и принялся читать ее вслух, тихим ровным голосом, без малейшего «выражения», почти про себя...

* Этот текст П. Валери может служить художественным комментарием к тексту С. Малларме «Как бы ни выпали игральные кости, случая все равно не избежать».

Я люблю это отсутствие выразительных приемов[3]. Человеческий голос сам по себе для меня так прекрасен, кода слышишь его у его источника, что профессиональные чтецы мне почти всегда непереносимы. Они стараются *выразительно подать, исполнить*, они развратно оголяют, форсируют гармонии текста, подставляют свой «лиризм» на место собственной красоты гармонично соединенных слов. Их парадоксальное мастерство состоит в том, чтобы заставить слушателя принять в данный момент, *здесь и сейчас*, как нечто прекрасное самые неряшливые стихи[4], но тем самым погубить большую часть из того, что существует в силу собственного совершенства. Мне доводилось, увы!, слышать в такой декламации «Иродиаду» и божественного «Лебедя»[5].

Прочитав мне столь невыразительным образом «Как бы ни выпали...», Малларме подводил меня к большей неожиданности, и наконец мне открылся его замысел. Мне показалось, что я вижу самую фигуру мысли, впервые помещенную в наше пространство. Здесь поистине протяженность (l'étendue) говорила, воображала, переживала зачатие временных форм. Ожидание, сомнение, концентрация внимания были *видимыми*. Мой взгляд натыкался на паузы, которые становились телесными. Мое тело комфортно погружалось в бесценные моменты: долю секунды, в течение которой, вибрируя, возникает, блестит и перестает существовать идея; атом времени, зародыш психологических веков и бесконечных следствий, — обнаруживали себя как существа, плотно охваченные небытием, которое можно было ощутить[6]. Это было бормотание, шепот, гром для глаз, смерч в ментальном мире, — и все это проведенное от страницы к странице до последней черты, до прекращения мысли: тут возникала точка обрыва, тут возникало ощущение невыразимого величия и красоты; тут, прямо на бумаге, мне виделись созвездия сияющих вибрирующих звезд, висящих в пространстве ментальных миров, в межментальном пространстве, как некий новый вид бытия, распределенного в массах, в скоплениях, в системах — в пространстве Слова (la Parole)[7].

Я окаменел. Происходящее заворожило меня, как если бы мне открылось невиданное космическое явление, знамение, которое наконец действительно несло какое-то значение. И не было ли это чем-то подлинно космическим — Творение Языка, раскрывающееся передо мной в ментальном мире?

И все это на колченогом столике, действиями этого простого существа, скромного, мягкого, грациозного и обаятельного... Я был погружен в новую среду — впечатлений, сомнений, предчувствий захватывающих идей. Я ощущал тысячи вопросов, но не решался задать их себе. Я ощущал уколы восхищения, сопротивления, обжигающего интереса, нарождающихся аналогий, новой ментальности...

А он — он смотрел на мое удивление без удивления.

* * *

30 марта 1897 года, передавая мне корректуры текста, который должен был опубликовать «Космополис», он сказал с очаровательной улыбкой, этим естественным украшением человека, гордого своей причастностью к Космосу: «Вы не находите, что с моей стороны это акт безумия?»

Немного позже, в Вальвенс, разложив на окне, открытом в тихий пейзаж, чистые листы прекрасного набора издательства Лаюр (который так и не был напечатан), он снова оказал мне честь, спросив мое мнение о деталях типографского расположения своего текста, что и составляло основное в его замысле...

Я не сомневаюсь, господин Главный редактор, в чистоте замысла тех, кто хочет поставить этот текст, «Как бы ни выпали игральные кости», на сцене и доверить осу-

ществление «полифонии» тринадцати исполнителям (которые не являются «исполнителями последней воли» автора). Если бы они знали Малларме при жизни и слышали бы, как этот великий творец излагает (почти алгебраически) малейшие детали словесной и зрительной системы, которую он сконструировал, если бы они проследили за монтажом его конструкции, цель которой совместить симультанность зрительного восприятия с последовательностью словесного выражения, никогда — я уверяю Вас, — никогда им не пришла бы в голову мысль доверить эту глубочайше рассчитанную конструкцию случайностям исполнения «исполнителей»!

Вечером того же дня, когда он провожал меня на станцию железной дороги и мы шли, светя огоньками папирос, под июльским небом, скрывающим тысячи звездных миров — Лебедя, Орла, Лиры, он показался мне включенным — именно *здесь и сейчас* — в безмолвный *текст* Космоса. В этот текст, составленный из ясных и из загадочных мест, текст трагический, говорящий нам что-то и не говорящий ничего, соединяющий порядок и хаос, текст, провозглашающий Бога и отрицающий Его, текст, невообразимо соединяющий в себе все эпохи, все небесные тела, текст, свидетельствующий об успехах людей, об исполнении всех их расчетов вплоть до седьмого знака десятичной дроби, и все же текст, который расплющивает своего живого свидетеля, своего мудрого наблюдателя, под безмерной тяжестью бесполезности его триумфа... Мы шагали в темноте. В темном пространстве, между репликами, которыми мы обменивались, я думал: вот нам план мышления, вот модель над нами! Там, где Кант, быть может, довольно наивно, видел Нравственный Закон, Малларме различал другой императив: *Новую Поэтику*.

Эти сияющие россыпи, эти светящиеся семена, почти духовные, проступающие везде и одновременно, задают нам один огромный вопрос о жизни и смерти; величие и странность мира, сплетенные из реальности и идеалов в их противоречии, не зовут ли они нас с неодолимой силой: дерзните *воссоздать их эффект!*

— Он попытался, — подумал я, — *возвести печатную страницу в ранг звездного неба!*

* * *

Но оставим мои воспоминания, не о своих мыслях о поэме я буду говорить, и не меня надо слушать. Малларме сам объявил свой замысел; мы получили его из его рук: «обнажить ход мысли», «дать его графический чертеж». Он мечтал о духовном инструменте для выражения сущностей интеллекта и абстрактной образности.

Все его изобретение, выведенное из анализов языка, книги, музыки, чем он занимался в течение десятилетий, основывается на рассмотрении книжной страницы, единицы зрительного восприятия. Он скрупулезно исследовал (даже на афишах, на листах газет) выразительную силу распределения черных и белых мест, знаков и пробелов, сравнительную интенсивность шрифтов. У него возникла идея развивать эти средства, увеличивая их силу как способов возбуждения внимания или возбуждения удовольствия, как естественных орнаментов письменности. Но, в его замысле, книжная страница как система должна, обращаясь к взгляду, который предшествует чтению и разом охватывает его, вызвать композиторский процесс, заставить предчувствовать, путем некоей материальной интуиции, путем предустановленной гармонии между различными модусами нашего восприятия или между различными шагами наших чувств — вызвать понимание. Он вводит понятие *поверхностного чтения*, которое он основывает на линейном чтении. Тем самым он обогащает область литературы вторым измерением.

Свобода, предоставляемая автором для чтения его текста (он говорит об этом в предисловии в издании, весьма несовершенном, «Космополиса») вслух (применительно к «Как бы ни выпали игральные кости...»), не должна пониматься превратно: свобода

имеет место только для читателя, уже знакомого с текстом, читателя, который, устремив взгляд на прекрасный альбом абстрактной образности, может своим собственным голосом произвести анимацию этого идеографического спектакля как интеллектуальный кризис или интеллектуальное событие.

В письме к Андрэ Жиду, которое последний цитировал на своей лекции во Вье-Коломбье в 1913 г. (см. «La Vie des Lettres», апрель 1914), Малларме четко излагает свой план:

«В настоящий момент, — пишет он, — поэма печатается в том виде, в каком я замыслил ее в отношении распределения текста по страницам, в чем и состоит весь эффект. Скажем, такое-то слово, набранное крупным шрифтом, требует при себе в качестве пробела целой страницы, и я уверен в эффекте. Я вышлю Вам во Флоренцию... первую же чистую корректуру. Текстовая группировка знаков, «созвездие» (la constellation)[7] сыграет свою роль в соответствии с точными законами и в той мере, в какой печатный текст может быть «созвездием». Корабль задает ленту[8], от верха одной страницы до низа другой и т. д., ибо — и в этом вся суть такой точки зрения (что мне пришлось опустить в газетной публикации) — ритм фразы в отношении к действию или даже в отношении к объекту имеет смысл, только если он их имитирует и, будучи изображенным на бумаге, подхваченным при чтении оригинального набора, передает, как бы там ни было, кое-что от них».

Мне кажется, что это свидетельство должно иметь вес в происходящем судебном процессе. Но еще одно слово по существу дела...

Я не думаю, что композицию «Как бы ни выпали...» следует рассматривать как складывающуюся из двух последовательных операций — одной, состоящей из написания поэмы в обычном порядке, т. е. независимо от каких-либо фигур и пространственных величин, и другой, которая должна придать законченному тексту требуемое расположение. Опыт Малларме *необходимо* является более глубоким. Он совершается в момент замысла, он и есть форма замысла. Он не сводится к тому, чтобы наложить визуальную гармонию на предзаданную интеллектуальную мелодию. Он требует точного и тонкого владения собой, приобретенного особой тренировкой, позволяющей провести от определенной исходной точки до определенного конца весь единый комплекс одновременно действующих «частей души».

Развитие всех этих идей потребовало бы от меня большего времени и большего места, чем те, которыми я сейчас располагаю. Я хотел только показать, что последнее произведение Малларме имело характер длительного и точно продуманного опыта. Можно игнорировать этот опыт, можно иронизировать над ним, говорить о патологии мышления. Все это предвидимо, известно... Я бы даже сказал *правильно*. Недопустимо только делать это перед публикой, пребывающей в таком состоянии, которое глубочайшим образом искажает намерения и установки автора.

Когда Жан Руайер рассказывал мне о своей лекции и я узнал от него, что существует и оформляется проект исполнить «Как бы ни выпали игральные кости» с большим оркестром, я остолбенел. Передо мной возникло видение абсурда. И когда на следующий день профессор Боннио рассказал мне о том же, я понял, что и он чувствует то же. Он уже принял решение заставить уважать авторскую мысль, из которой родилась эта поэма.

<...>[9] Всякий писатель, здравствующий или покойный, может пострадать от любого человека, которому придет в голову поступить как ему захочется с опубликованным произведением. Из поэмы беспрепятственно могут сделать пьесу, фильм, балет, пантомиму. Против вас, автора, человека искусства, выставят общие доводы искусства. Незащищенные произведения искусства несут страшный урон. Едва Шек-

спир освободился от музыки Амбруаза Тома, как угодил в цирк. «Гофолия» из театра Расина идет на экран. Я могу предвидеть даже, что Страсти Иисуса Христа станут материалом для «скетча»[10]. Какой-нибудь актер, прикрепленный к кресту (и которого не придется долго искать) будет с болью говорить какому-нибудь оказавшемуся по случаю Паскалю: «Я добавил грима ради тебя!».

Персвоплощения-аватары[11] стали своего рода законом. Можно подумать, что все создания духа в наше время не могут избежать инкарнаций и реинкарнаций без конца. Но исходная мысль от этого мало что выигрывает.

Не думайте, что я преувеличиваю. Когда профессора Боннио принуждали дать согласие на спектакль с «Игральными костями», а он предложил лучше поставить «Послеполуденный отдых фавна» (который все же уже был создан для сцены), кто-то воскликнул: «Вы же не думаете об этом серьезно, профессор! Ставить «Послеполуденный отдых»! После того, что создал Нижинский!»[12].

Примите, господин Главный редактор, уверения в моем совершенном уважении.

Поль Валери. 1920.

Перевод сделан с текста: «Le Coup de Dés». Lettre au Rédacteur des «Marges»// Paul VALÉRY. Œuvres. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

Комментарий (Ю.С. Степанов)

[1] Жан-Батист Руссо (1670/71–1741) — французский литератор, удачливый версификатор, прославившийся скандальным поведением — клеветой, за клевету был приговорен к изгнанию из Франции.

[2] Мотив красивой хрупкой вазы, которая своим присутствием вносит психологическую напряженность — желание или страх ее разбить и т. п. неоднократно появляется в литературе. Так, в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (часть четвертая, VII; в изд. Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. Л., 1969. С. 547 и сл.): «Еще вначале, как только князь вошел в гостиную, он сел как можно дальше от китайской вазы, которою так напугала его Аглая. Можно ли поверить, что после вчерашних слов Аглаи в него вселилось какое-то неизгладимое убеждение, какое-то удивительное и невозможное предчувствие, что он непременно и завтра же разобьет эту вазу, как бы ни сторонился от нее, как бы ни избегал беды? Но это было так.<...> При последних словах своих он вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом — и ... раздался всеобщий крик! Ваза покачнулась, сначала как бы в нерешимости: не упасть ли на голову которому-нибудь из старичков, но вдруг склонилась в противоположную сторону, в сторону едва отскочившего в ужасе немчика, и рухнула на пол. Гром, крик, драгоценные осколки, рассыпавшиеся по ковру, испуг, изумление, — о, что было с князем, то трудно да почти и не надо изображать! Но не можем не упомянуть об одном странном ощущении, поразившем его именно в это самое мгновение и вдруг ему выяснившемся из всех других смутных и странных ощущений: не стыд, не скандал, не страх, не внезапность поразили его больше всего, а сбывшееся пророчество!..» — Мы уже сказали (выше), что с определенного времени возникает новая, «авангардистская», атмосфера в литературе, — роман «Идиот» закончен в январе 1869 г.

[3] В этом месте П. Валери намечает (или, может быть, касается уже ранее возникшей темы) новую тему новой поэтики: стихи существуют, в сущности, вне времени, но исполняются (произносятся, читаются, читаются с эстрады и т. д.) в какой-то данный момент, здесь и сейчас. Тем самым прочерчивается раздел между двумя искусствами — поэзии (в указанном смысле, вневременным) и театра, искусством творения в

данный момент. Это базовое различие имеет многочисленные реализации («осуществления») в различных индивидуальных системах взглядов и творчества — в соотнесении поэзии и музыки; поэзии и живописи; живописи и музыки; театра и живописи, и т. д., которые наполняют собой объем, или сферу, современного авангарда.

Основа стиха рождается до стиха как стихотворной строки. Всем известно мандельштамовское: стих существует еще до записи в виде стиха, как нечто, что родилось у поэта в молчании. У Маяковского: «... Обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова. ... Откуда приходит этот основной гуляритм — неизвестно...» («Как делать стихи»).

Но если это всем известно, для чего же мы вставляем это в «Комментарий»? — Для того чтобы подчеркнуть индивидуальное, валериевское, отличие, — см. след. пункт.

[4] «Парадоксальное мастерство «исполнителей» заставляет слушателя принять в данный момент («здесь и сейчас») как нечто прекрасное самые неряшливые стихи...» — но в этом и состоит искусство театра, прекрасное по-иному. Тем не менее существует различие между «неряшливыми стихами», которые могут стать прекрасными в звуковом исполнении, и тем, что существует «в силу собственного совершенства», — в этом и состоит «индивидуальная система Поля Валери» в данном вопросе. Конкретно, он выражал это так: существует «стих рассчитанный», vers calculé, составленный поэтом из более мелких частей, и «стих, данный готовым», vers donné tout fait, целиком и разом отлившийся в творческом вдохновении поэта. И понимать, и «исполнять» — произносить вслух эти стихи следует по-разному.

Обращаясь к исполнителям трагедии Расина «Баязет», он говорил:

«Постарайтесь поставить себя на место поэта-автора. Взгляните на его объекты, почувствуйте, что ему легко и что трудно. Скоро вы увидите, что следует различать типы стиха. Одни стихи служат изложению текста трагедии, составляют его необходимые члены; они обозначают, служат завязкам и развязкам событий; отвечают на логические вопросы; составляют каркас драмы и в некотором роде не отличаются от прозы. Произносить, читать вслух такие стихи — это большое искусство, но еще большее — сочинять их. Однако стихи второго типа, а в них и заключена вся поэзия данного произведения, — поют, несут в себе нечто от самой природы поэта, от его самого глубинного существа. У меня нет необходимости обращать специально ваше внимание на эти божественные части текста» (P. Valéry. Extraits du discours sur la diction des vers// P. Valéry. Morceaux choisis. Gallimard, NRF, P., 1930, P. 187).

[5] «Иродиада» — поэма Малларме («Hérodiade», 1864). «Лебедь» — сонет Малларме («Le Cygne», 1885).

[6] Пространство духа, уподобляемое пространству бесконечных внеземных миров, является, я думаю, парафразом темы Паскаля: «Le silence absolu de ces plaines infinies m'éffraie» — «Абсолютное молчание этих безграничных пространств меня ужасает».

[7] Все это место в тексте П. Валери, если попытаться вообразить себе это место зрительно, предстает как полная параллель картины Ван Гога «Звездная ночь» (1889). Параллелизм ментальных и живописных представлений в авангарде мы неоднократно отмечали выше.

[8] Образ корабля, захваченного кораблекрушением, — таков типографский набор текста Малларме.

[9] Мы опускаем некоторые длинноты текста Валери 1920 г., не существенные для вечности.

[10] В наши дни, действительно, существует поп-опера «Иисус Христос-суперзвезда».

[11] Аватар — первоначально термин древнеиндийской мифологии, означающий «перевоплощение», «переселение душ», во Франции часто используется в ироническом значении «превратности судьбы», «неблагоприятные перемены».

[12] Балет «Послеполуденный отдых Фавна» на текст Малларме и музыку Дебюсси был поставлен В. Нижинским для труппы Дягилева в 1912 г.; Нижинский блестяще станцевал в нем главную роль.

Печатается по изданию:

Le coup de dés, lettre au directeur des *Marges*. Paul Valéry. Œuvres. I, Bibliothèque de la Pléiade. P., Librarie Gallimard, 1957. P. 622–629.

Гийом Аполлинер

НОВОЕ СОЗНАНИЕ И ПОЭТЫ

Новое сознание, которому предстоит охватить весь мир, нигде еще так не сказалось в поэзии, как на почве французской. Строгая умственная дисциплина, всегда бывшая для французов засовом, позволяет им и всем тем, кто духовно от них неотделим, сохранять понимание жизни, искусства и литературы, которое, не будучи простым копированием Античности, не является вместе с тем и неким отзвуком декоративных красот романтизма.

Возникающее новое сознание намерено прежде всего унаследовать от классиков твердое здравомыслие, убежденный критический дух, цельный взгляд на мироздание и человеческую душу, а также чувство долга, которое очищает эмоции и ограничивает или, точнее, сдерживает их проявления.

Кроме того, оно намерено унаследовать от романтиков пытливость, уже побуждающую его исследовать любую область, где можно найти для литературы материал, способствующий прославлению жизни, в каких бы формах она ни являлась.

Исследование и поиск истины — как в сфере, скажем, этической, так и в области воображения — вот основные признаки этого нового сознания.

К тому же это направление всегда имело отважных, хотя и бессознательных, выразителей; уже давно оно формируется, уже давно действует.

Однако теперь оно впервые выступает осознанно. Ибо до сих пор литературное поприще было связано узкими рамками. Одни писали прозой, другие — стихами. Что касается прозы, ее форма определялась грамматическими правилами!

Что же касается поэзии, единственным ее законом была рифмическая версификация, которую ничто не подрывало, несмотря на регулярные попытки ниспровержения.

Свободный стих придал лирике свободный размах, но то был лишь первый этап на пути экспериментов, какие возможны в области формы.

Формальные поиски приобрели отныне огромное значение. И оно закономерно.

Как могут эти искания оставаться безразличными для поэта, если они способны обусловить новые открытия в мире мысли и в лирике?

Ассонансы, аллитерация, равно как и рифма, суть некие условности, каждая из которых обладает достоинствами.

Далеко идущие и чрезвычайно смелые типографические ухищрения ценны тем, что рождают визуальную лирику, почти неведомую до нашего времени. Ухищрения эти могут пойти еще дальше и привести к синтезу искусств: музыки, живописи и литературы.

У этих исканий одна только цель: достижение новых, вполне оправданных выразительных средств.

Кто осмелится утверждать, что риторические упражнения, вариации на тему «От жажды умираю у ручья»* не оказали решающего влияния на гений Вийона? Кто осмелится утверждать, что формальные поиски риторических направлений и школы маротической не способствовали очищению вкуса во Франции, вплоть до высшего его расцвета в семнадцатом веке?

Было бы странно, если бы в эпоху, когда искусство сугубо народное — кино — сводится к альбомным картинкам, поэты не попытались строить образы для умов вдумчивых и особенно изощренных, которые отнюдь не удовлетворяются грубыми

---

* Строка из баллады Карла Орлеанского (1391–1465).— *Прим. перев.*

фантазиями кинофабрикантов. Эти последние еще достигнут утонченности, и можно предсказать, что однажды, когда фонограф и кино станут единственно бытующими способами воспроизведения, поэты обретут неведомую дотоле свободу.

Нечего удивляться, если, располагая покамест лишь средствами настоящего, они стремятся приуготовить себя к новому искусству (более емкому, нежели чисто словесное), когда во главе неслыханного по масштабам оркестра они получат в свое распоряжение весь мир, его голоса и явления, мысль и язык человеческий, песню и танец, все искусства, все средства и еще больше видений, чем те, которые Моргана умела вызывать на Монджибелло,— получат, дабы творить зримую и слышимую книгу будущего.

Но во Франции вы, как правило, не встретите того «раскрепощенного слова», к которому привели крайности итальянского и русского футуризма — эти неумеренные порождения нового сознания: Франции претит беспорядок. Здесь охотно возвращаются к истокам, но испытывают отвращение к хаосу.

Итак, что касается материала и средств искусства, мы вправе ожидать невообразимой по изобилию свободы. Поэты нынче приучаются к этой универсальной свободе. В смысле вдохновения их свобода не должна уступать свободе ежедневной газеты, которая на своей странице толкует о самых различных предметах, обозревает самые отдаленные страны. Спрашивается, почему поэт не может обладать тождественной свободой хотя бы и почему в эпоху телефона, беспроволочного телеграфа и авиации он должен больше других робеть перед расстояниями.

Быстрота и легкость, с какими умы приучились обозначать одним-единственным словом столь сложные сущности, как толпа, нация, мироздание, не имели в поэзии современных аналогий. Поэты заполняют этот пробел, и их синтетические поэмы творят новые понятия, обладающие такой же множественной пластической значимостью, что и термины собирательные.

Человек освоил великолепные организмы, какими являются машины, он исследовал мир бесконечно малых, и его деятельному воображению открываются новые области: мир бесконечно больших величин и царство пророчеств.

Не следует думать, однако, что это новое сознание спутанно, анемично, вымученно или бесчувственно. Следуя заповедям самой природы, поэт избавился от всякой напыщенности в выражениях. В нас не осталось более вагнерианства, и молодые поэты отбросили подальше всю ослепительную мишуру титанического романтизма вагнеровской Германии, равно как и буколические лохмотья того романтизма, каким мы обязаны Жан-Жаку Руссо.

Я не думаю, что социальные перемены приведут нас когда-нибудь к такой ситуации, когда больше невозможно будет говорить о национальной литературе. Напротив, как бы далеко ни зашли мы дорогой свобод, они лишь упрочат большинство древних навыков, а те, что возникнут, предъявят не меньше требований, чем эти древние. Вот почему я считаю, что независимо от любых превратностей связь искусства с отечеством будет усиливаться. К тому же поэты всегда являются выразителями определенной среды, определенного народа, и художники вместе с поэтами и философами создают общественный капитал, который, хотя и принадлежит всему человечеству, служит, однако, выражением данного племени и данной среды.

Искусство утратит национальный характер лишь в тот день, когда, проживая в единых природных условиях, в домах, построенных по единому образцу, весь род человеческий заговорит на одном языке, с одними и теми же интонациями,— то есть никогда. Этнические и национальные различия порождают многообразие литературных форм выражения, и именно это многообразие необходимо оберегать.

Космополитическая по манере лирика могла бы создать лишь туманные произведения без интонации и фактуры, тождественные в своем значении общим местам международной парламентской риторики. Заметьте также, что кино, искусство космополитическое по преимуществу, уже выказывает этнические различия, немедленно всеми распознаваемые, и любители экрана немедленно отличают американский фильм от фильма итальянского. Так и новое сознание, которое стремится окрасить сознание всемирное и не намерено ограничивать свою деятельность той или иной частностью, является, однако, и хочет остаться своеобразным лирическим выражением французской нации, подобно тому, как классическое сознание есть прежде всего возвышенное выражение этой же нации.

Не следует забывать, что для нации, быть может, опаснее поддаться духовному завоеванию, нежели завоеванию силой оружия. Вот почему новое сознание обращается в первую очередь к порядку и долгу, и этим прекрасным классическим свойствам, ставшим высшими проявлениями французского духа, оно придает свободу. Эта свобода и этот порядок, сливающиеся в новом сознании, составляют его особенность и его силу.

Однако синтез искусств, свершившийся в нашу эпоху, не должен переродиться в сумбур. Иными словами, было бы опасно или во всяком случае нелепо сводить, например, поэзию к своего рода имитационной гармонии, которая даже не в состоянии оправдать себя точностью.

Нетрудно предположить, что имитационная гармония способна играть определенную роль, но она может служить основой лишь такого искусства, в которое вторглись машины; так, поэма или симфония, созданные при посредстве фонографа, вполне могли бы состоять из искусно подобранных звуков, лирически связанных или контрастных, хотя я со своей стороны с трудом представляю себе стихотворение, построенное попросту на имитации звучания, которому нельзя приписать никакого лирического, трагического или патетического значения. И если кое-какие поэты предаются этой забаве, в ней следует видеть лишь некое упражнение — своеобразный нотный эскиз того, что они включат в свое произведение. «Брекеке коакс» в «Лягушках» Аристофана ничего не значит вне контекста произведения, в котором оно приобретает весь свой комический и сатирический смысл. Продолжительное птичье «н-и-и-и», занимающее у Франсиса Жамма целую строку, окажется дрянной подражательной звукозаписью, если вырвать его из стихотворения, прихотливость которого оно подчеркивает.

Когда современный поэт многозвучно фиксирует гудение самолета, в этом следует видеть прежде всего желание приучить свою мысль к действительности. Воля к подлинности побуждает его регистрировать восприятия почти с научной точностью, но если он хочет представить их в качестве стихотворения, их недостаточность выявится в той, так сказать, обманчивой слышимости, которая никогда не сравнится с действительной.

Если же он, напротив, хочет, скажем, расширить искусство танца и ввести такую хореографию, когда танцующие, отнюдь не довольствуясь только прыжками, будут также испускать крики, согласно с требованиями новой имитационной гармонии, в этих исканиях нет ничего абсурдного, ибо народные их истоки обнаруживаются у всех народов и, например, военные пляски почти всегда сопровождаются дикими выкриками.

Возвращаясь к заботе о подлинности и правдоподобии, которая главенствует во всех исканиях, во всех экспериментах, во всех начинаниях нового сознания, необходимо добавить, что не следует удивляться, если кое-какие и даже многие из них

временно оставались бесплодными или, пуще того, приводили к курьезам. Новое сознание чревато опасностями, чревато ловушками.

Однако все это обязано современному сознанию, и осуждать без разбора упомянутые попытки и начинания значило бы впасть в ошибку наподобие той, какую, справедливо или нет, приписывают Тьеру, который якобы заявил, что железные дороги — это всего лишь научная забава и что общество не в состоянии изготовить достаточно железа, чтобы уложить пути от Парижа до Марселя.

Итак, новое сознание приемлет любые, даже рискованные, литературные эксперименты, хотя эти эксперименты подчас вряд ли носят характер лирический. Вот почему в современной поэзии лирика — только одно из средоточий нового сознания, которое зачастую ограничивается поисками и исследованием, не стараясь придать им лирическую значимость. Все это лишь материал, который накапливает поэт, который накапливает новое сознание, но из этого материала образуются запасы подлинности, простота и скромность которой отнюдь не должны отталкивать, ибо ее последствия и результаты могут оказаться значительными — чрезвычайно значительными.

Исследователи литературной истории нашего времени изумятся впоследствии тому факту, что, уподобясь алхимикам и фантастам, хотя даже не помышляя о философском камне, поэты предавались исканиям и наблюдениям, которыми вызывали насмешки своих современников — журналистов и снобов.

Но их искания выявят свою ценность; они создадут фундамент нового реализма, который, быть может, не уступит столь поэтичному и изощренному реализму античной Греции.

Мы также видели, как благодаря Альфреду Жарри смех вознесся из низменных тайников, в которых он корчился, и предоставил поэту лиризм, неслыханный по новизне. Где они, те времена, когда платок Дездемоны казался недопустимо комичным? Сегодня даже выискивают комическое; им стараются овладеть; и оно по-своему служит поэзии, ибо является частью жизни столь же закономерно, как героизм и все то, что питало некогда вдохновенность поэтов.

Романтики пытались наделить низменные на взгляд явления ужасающим или трагическим смыслом. Скажем точнее: они усердствовали лишь во имя ужасного. Они стремились укоренить скорее ужас, нежели меланхолию. Новое сознание не старается преобразить комическое, оно оставляет за ним место, не лишенное очарования. Равным образом оно не намерено придавать ужасному благородный смысл. Оно приемлет его как ужасное, и оно не принижает благородного. *Это не декоративное искусство, но это и не искусство импрессионистическое.* Все оно — в постижении внешней н внутренней природы, все — в пристрастии к подлинному.

Если даже впрямь под солнцем нет ничего нового, *оно ни за что не откажется углублять все то, что под солнцем не ново.* Здравый смысл — его вожатый, и этот вожатый уводит его в пределы пускай и не новые, но зато неисследованные.

Но разве под солнцем нет ничего нового? Это еще надо проверить.

Ведь уже сделали рентгеновский снимок моей головы. Я, живой человек, видел собственный череп, и в этом нет никакой новизны? *Полноте!*

Соломон, несомненно, предпочитал царицу Савскую, но он так любил новизну, что держал несметных наложниц.

Поднебесье населено странными человечьими птицами. Машины, которые рождены человеком, но у которых нет матери, живут жизнью, лишенной страстей и чувств,— и в этом нет ничего нового?

Ученые непрестанно проникают в новые миры, которые открываются на всех перепутьях сущего, — и ничего нового под солнцем нет? Для солнца — возможно. Но для людей!

Существуют тысячи естественных сочетаний, которые никогда не создавались. Люди их мысленно воображают и доводят до воплощения, созидая тем самым вместе с природой то высшее искусство, каким является жизнь. Эти-то новые сочетания, эти новые порождения искусства жизни мы именуем прогрессом. В этом смысле он существует. Но если его понимают как вечное становление, как своеобразное мессианство, но менее кошмарное, чем сказания о Тантале, Сизифе или Данаидах, тогда прав Соломон вопреки всем пророкам Израиля.

Новое, однако, действительно существует, даже не являясь прогрессом. Все оно — в изумлении. Новое сознание тоже коренится в изумлении. Это самый живой, самый свежий его элемент. *Изумление — могучая новая сила.* Именно благодаря изумлению, благодаря той значительной роли, какую отводит оно изумлению, новое сознание отличается от всех предшествовавших художественных и литературных движений.

Оно отделилось теперь ото всех них и принадлежит только вашей эпохе.

Мы утвердили его на прочном основании здравого смысла и опыта, что понудило нас доверять явлениям и эмоциям лишь в меру истины, и мы приемлем их лишь в меру истины, но стараясь придать возвышенность тому, что по природе своей комично, и наоборот. И эти истины порождают, как правило, изумление, ибо противоречат общепринятому мнению. Многие из них не были изучены. Достаточно выявить их, чтобы привести к изумлению.

Равным образом мы можем высказать предположительную истину, которая приведет к изумлению, ибо до сих пор ее не решались представить. Но здравый смысл отнюдь не противоречит предположительной истине, иначе она не была бы истиной, даже предположительной. Так, если, вообразив, что женщины перестали рожать детей и что мужчины могли бы их заменить, я эту мысль обрисую, тем самым я выражу литературную истину, которую можно считать фантастической лишь вне пределов литературы; и я приведу к изумлению. Но моя предположительная истина не более невероятна, не более сверхъестественна, нежели истины греков, которые изображали вооруженную Афину выходящей из головы Зевса.

Пока самолеты не заселили небо, сказание об Икаре было лишь предположительной истиной. Сегодня это уже не сказание. И наши изобретатели приучили нас к большим чудесам, нежели то, какое могло бы заключаться в передаче мужчинам детородной способности, которой наделены женщины. Скажу лучше: поскольку сказки в большинстве своем осуществились, да еще как, нынче поэт должен измышлять новые, дабы изобретатели в свой черед могли их осуществлять.

Новое сознание требует, чтобы мы ставили перед собой эти провидческие задачи. Вот почему вы найдете следы провидчества в большинстве произведений, соответствующих требованиям нового сознания. Божественная игра жизни и воображения приносит свободу беспримерной поэтической деятельности.

Ибо поэзия и творчество тождественны: поэтом должно называть лишь того, кто изобретает, того, кто творит, — поскольку вообще человек способен творить. Поэт — это тот, кто находит новые радости, пусть даже мучительные. Поэтом можно быть в любой области: достаточно обладать дерзновением и стремиться к открытиям.

Поскольку воображение — область наиболее плодоносная, наименее исследованная, простирающаяся в бесконечность, то удивительно, что именем поэта наделяются по преимуществу те, кто занят поисками новых радостей, которые служат вехами в исполинских просторах воображаемого.

Для поэта ничтожнейший факт — постулат, отправная точка в неизведанной беспредельности, где пылают огнями иллюминаций множественные значения.

Отправляясь на поиски, нет нужды выбирать при помощи правил, пускай даже продиктованных вкусом, некий факт, который был признан возвышенным. Отправляться мы можем от факта обыденного: оброненный платок может стать для поэта тем рычагом, который позволит ему приподнять мироздание. Мы знаем, как Ньютон увидел падающее яблоко и чем стало оно для этого ученого, который вправе называться поэтом. Вот почему современный поэт не гнушается никакими движениями естества и его разум стремится к открытиям как среди самых огромных, самых необозримых целокупностей, будь то туманные скопления, океаны, народы, так и в гуще простейших на первый взгляд фактов: роющаяся в кармане рука, чиркнувшая и вспыхивающая спичка, крики животных, запах садов после дождя, разгорающееся в печи пламя. Поэты не только носители прекрасного. Они также, и прежде всего, носители истины, поскольку она открывает им пути в неведомое, в силу чего изумление, неожиданность оказываются одной из главных пружин современной поэзии. И кто осмелится утверждать, что для всякого человека, достойного радости, новое не является вместе с тем и прекрасным? Другие быстро займутся осквернением этой возвышенной новизны, после чего она сможет влиться в сферу рассудка — однако лишь в тех границах, какие наметил поэт, единственный сеятель истинного и прекрасного.

В силу самой природы своих изысканий поэт одинок в том новом мире, куда он входит первооткрывателем, и единственное утешение, какое ему остается, это то, что в конечном счете люди живут только истинным, хотя и пропитывают его фальшью, и что поэт оказывается единственным, кто насыщает жизнь, в которой смертные это истинное находят. Вот почему современные поэты — это прежде всего поэты неизменно обновляющейся истины. И их призвание безгранично: они изумляли вас, поразят еще больше. Они уже строят иные замыслы, куда более глубокие, нежели те, которые в своем коварстве породили утилитарно-чудовищный денежный знак.

Люди, создавшие миф об Икаре, который в наши дни столь чудесно осуществился, на этом не остановятся. Они унесут вас, полными жизни, сознания, в ночной неприступный мир сновидений. В царства, неизъяснимо мерцающие над нами. В царства, самые близкие к нам и самые от нас далекие, которые тяготеют к тому же уровню бесконечности, какой заключен в нас самих. И еще больше чудес, чем появлялось с рождения древнейших из всех нас, помрачат современные изобретения, которыми мы так гордимся и которые вам покажутся жалкими.

Наконец, поэты должны будут, создавая лирические телеологии и сверхлирические алхимии, вносить все более чистый смысл в божественную идею, которая столь живуча в нас и столь истинна, которая представляет собой то непрерывное обновление нас самих, то извечное созидание, ту без конца возрождающуюся поэзию, какими питается ваше существование.

Насколько мы знаем, нет в наши дни поэтов, кроме франкоязычных. Все прочие языки словно бы приумолкли, чтобы мир мог лучше внимать голосу новых французских поэтов.

Все человечество обращено к этому свету, который один озаряет ночь, обступившую нас.

Покамест, однако, эти возносящиеся голоса едва различимы.

Итак, современные поэты — это творцы, открыватели и пророки; они призывают, чтобы высказываемое ими внимательно изучалось на благо общества, к которому они принадлежат. Они взывают к Платону, моля его, если уж он изгоняет их из государства, хотя бы сначала выслушать их.

Франция, абсолютная обладательница загадки цивилизации — загадки, являющейся таковой лишь в силу неполноценности тех, кто стремится ее разгадать, —

Франция стала в глазах подавляющего большинства людей питомником поэтов и художников, которые с каждым днем приумножают сокровищницу ее цивилизации.

И, расточая вокруг истину и радость, они делают эту цивилизацию питательной для любой нации или, во всяком случае, приятной для всех.

Французы несут поэзию всем народам.

В Италию, где пример французской поэзии послужил толчком для молодого национального направления, великолепного в своей отваге и патриотизме.

В Англию, где лирика обесцветилась и, можно сказать, истощилась.

В Испанию, и особенно в Каталонию, где пламенная молодежь, уже породившая живописцев, которыми обе нации могут гордиться, следит с вниманием за творчеством наших поэтов.

В Россию, где подражание французской лирике приводило порой к чрезмерностям, что никого не удивит.

В Латинскую Америку, где молодые поэты обсуждают со страстью работы своих французских предшественников.

В Северную Америку, куда военной порой французские провозвестники, в благодарность за Эдгара По и Уолта Уитмена, несут оплодотворяющее начало, призванное пробудить к жизни новых творцов, о которых мы еще не имеем понятия, но которые, несомненно, будут достойны этих великих пионеров поэзии.

Во Франции полно школ, хранящих и продолжающих лирическую традицию, полно содружеств, приучающих к дерзновению; однако напрашивается оговорка: поэзия обязана в первую очередь народу, чьим языком она говорит.

Прежде чем устремляться в героические авантюры далеко идущего проповедничества, поэтические течения должны творить, упрочивать, выявлять, наращивать, увековечивать, воспевать величие той страны, которая их породила,— страны, которая, если угодно, их вскормила и выпестовала, отдав им из своей крови и своего естества все самое здоровое, самое чистое, самое прекрасное.

Все ли возможное сделала для Франции современная французская поэзия?

Во всяком случае, всегда ли была она во Франции столь же активной и столь же ревностной, как за ее пределами?

Достаточно будет, если эти вопросы возникнут в литературной истории современности, но чтобы решить их, надобно по возможности оценить все те национальные плодотворные качества, какие несет в себе новое сознание.

Новое сознание враждебно прежде всего эстетизму канонов и всяческому снобизму. Оно борется отнюдь не с какой-то конкретной школой, ибо не школой оно намерено стать, но одним из могучих течений в литературе, объемлющим все школы разом, начиная с символизма и натурализма. Оно сражается ради воскрешения духа исканий, ради ясного осознания нашей эпохи, ради того, чтобы открывать новые перспективы мира внутреннего и внешнего, вполне достойные тех, которые каждый день и во всех областях обнаруживают ученые, в которых они находят возможности творить чудеса.

Эти их чудеса обязывают нас не уступать по силе воображения и поэтической изощренности мастерам, совершенствующим механизмы. Научный язык и язык поэтов уже находятся в явном противоречии. Это положение нетерпимо. Математики вправе утверждать, что их помыслы, их устремления обгоняют на сотни миль ползучие фантазии поэтов. Теперь сами поэты должны решать, намерены ли они без колебаний связать себя с новым сознанием, вне которого остаются лишь три выхода: подражательство, сатира или стенания, пусть даже возвышенные.

Следует ли принуждать поэзию укрываться от окружающего, игнорировать великолепное изобилие жизни, которое люди своим трудом привносят в природу и которое позволяет механизировать мир самым неслыханным образом?

Новое сознание — это сознание той самой эпохи, в которой мы живем. Эпохи, изобилующей неожиданностями. Поэты стремятся осилить провидчество, эту бешеную кобылицу, которую никогда не могли обуздать.

И наконец, они стремятся машинизировать поэзию, подобно тому как уже машинизирован весь мир. Они стремятся стать первыми, кто свяжет небывалый лиризм с новыми инструментами выразительности, которые вносят в искусство движение,— с фотографом и кино. Эти последние пребывают пока еще в состоянии инкунабул. Но подождите — чудеса скажут свое слово, и новое сознание, которое пополнит жизнью Вселенную, изумительно проявится в литературе, в искусствах и во всех областях, какие мы только знаем.

1918

Печатается по изданию:

Писатели Франции о литературе: Сборник статей/ Пер. с фр. В. Козового. М.: Прогресс, 1978.

Гийом Аполлинер

КАЛЛИГРАММЫ
CALLIGRAMMES
(Предисловие издателей французского текста. Перевод Ю.С. Степанова)

Поэмы «Калиграммы» были созданы между концом 1912 и 1917 г. Аполлинер распределил их на шесть групп, в приблизительно хронологическом порядке.

Первая часть — «Волны» состоит из поэм, написанных перед объявлением войны, в период творческого энтузиазма и поисков, о котором чуть позже он сам скажет, что не мог там «нащупать пружины». Эти поэмы-разговоры воспроизводят, не без юмора, обрывки фраз, подхваченных поэтом на улице. Поэмы симультанно-стенографически переносят в сферу литературы некоторые изыски художников-кубистов; их сравнивают также с опытами «симультанистской» поэзии, которые в то же время предпринимали Фернан Дивуар (F. Divoire) и Себастьян Вуароль (S. Voirol), и со стихотворениями Анри-Мартэна Барзэна (H.-M. Barzun). Калиграммы дали свое название целой книге, вначале Аполлинер называл их «лирические идеограммы».

Их слишком поспешно стали сравнивать с «фигурными стихами», известными еще в Античности и в XVI в., и видели в этом только продукт «поэтической эрудиции» Аполлинера.

Но стоит ли так углубляться в историю? Со времен Символизма проблема типографского расположения поэтического текста была актуальна, причем иногда формулировалась в таких терминах, которые не отверг бы и Авангард 1913 года. Так, братья Гонкуры в своем «Дневнике» (27 февраля 1890 г.) записывают: «Сейчас Роденбах удачно формулирует мысль о том, что печатная типографская страница книги — путем расположения пробелов между строками, абзацев, прописных букв, курсивных строк и т. д., и т. п. — достигла художественной аранжировки и, как он выражается, оркестровки афишного формата». Тибоде (Thibaudet) в своем издании «Малларме» подчеркивает визуальный характер свободного стиха в связи с «Как бы ни выпали игральные кости...», а Андрэ Жид на следующий год в лекции во Вье-Коломбье цитирует целый кусок из письма Малларме о том, что можно перенести в сам облик фразы нечто из того акта, который эта фраза описывает, «как бы отпечатать его с оригинальной гравюры». Что касается Аполлинера, то он, возможно, вновь обрел здесь свою давнюю мечту: ведь уже с восемнадцати лет, как мы знаем по некоторым заметкам в его юношеских тетрадях, он интересовался идеографической письменностью, в частности китайской и клинописной. Футуристы также, со своей стороны, провозглашали «слова, выпущенные на свободу» (фраза из знаменитой строчки Рембо. — *Ю.С.*) в качестве средства как синтаксиса, так и композиции страницы, — Marinetti, Soffici, Cangiullo, Janelli, Carre, Boccioni, Betuda, Binazzi в своем издании «Zacerba» публиковали идеографические композиции. И, наконец, вся современная живопись, которая отвергала и натуралистическую изобразительность, и чистый импрессионизм, и утвержденные идеи, побуждала бежать от традиционных классификаций искусств и приемов ради того, чтобы достичь синтеза, которым будет «Объединенное искусство» (l' Art unique).

Разве не в этом смысл и афоризма «И я художник!» («Et moi aussi je suis peintre»), который Аполлинер взял заголовком сборника «Лирические идеограммы в цвете» для распространения по подписке в середине 1914 г., который должен был выйти в свет в августе?

Только война помешала его осуществлению.

Альбом в 16 листов сохранился в Фонде Дусе — Fond Doucet. На с. 7 — посвящение: «Посвящаю моему брату Альберу этот маленький сборник *Лирических Идеограмм*».

Ниже мы воспроизводим несколько каллиграмм, сопровождая русскими переводами те их части, которые представляют собой французский текст.

К № 1. Верхняя часть листа (слева): Вот дом, где рождаются звезды и божественности. Справа: Это деревце, которое готовится плодоносить, похоже на тебя. Нижняя часть листа, слева от буквы «а»: любовники, улегшиеся рядом, вы себе разделяете мои члены. Справа: зажженная сигара дает дымок.

К № 2 (стихи, подстрочный русский перевод).

ХОЛМЫ

Над Парижем однажды
Сражались два больших аэроплана
Один красный, другой черный
А в зените пылал
Вечный солнечный аэроплан.

Один — это вся моя молодость
Другой — это было мое будущее
Они сражались изо всех сил
Так сражался с Люцифером
Архангел Блестящекрылый.

Так решение — со своей задачей
Так ночь — против дня
Так атакует все что я люблю
Моя любовь как ураган
Выкорчевывает дерево которое кричит

Но смотри какая мягкость везде
Париж как молодая девушка
Просыпается потягиваясь
Встряхивает свои длинные волосы
И поет свою прекрасную песню

Куда же упала моя молодость
Ты видишь, как пылает будущее
Так знай же я говорю сегодня
Чтобы возвестить всему миру
Что наконец родилось искусство
возвещать.

К № 3. Письмо-океан (перед волнистыми линиями). Я был на берегу Рейна, когда ты уехала в Мексику. Твой голос доходит до меня вопреки огромному рассто-

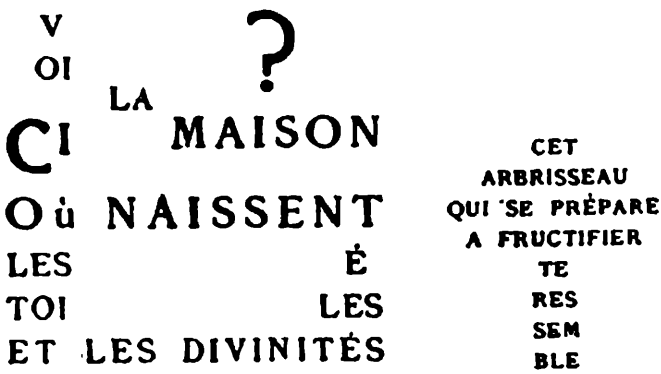
янию. (Над волнистыми линиями снизу.) Люди с кислыми физиономиями на набережной в Вера Крус. (Ниже линий.) Путешественники из Испании должны проделать путешествие в Коатцакоалкос и погрузиться на пароход, и я пользуюсь случаем, чтобы отправить тебе «Мексиканская республика. Почтовая открытка», вместо того чтобы воспользоваться почтой из Вера Крус, которая ненадежна. Здесь все спокойно и мы живем в ожидании событий. (Штамп на полях слева.) Почта Мексики 4 сентаво. Почта U.S. 2 цента 2. (Жирные буквы справа.) Знак телеграфа Франции. (Внизу.) Бонжур теперь теперь (по-испански) Ты никогда не узнаешь как следует
Майя

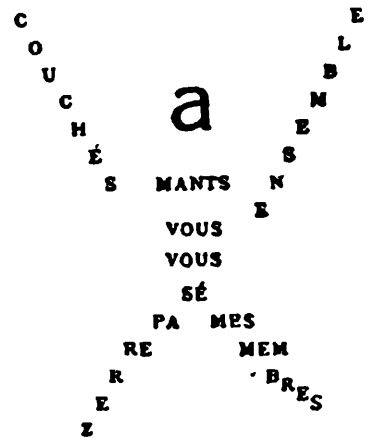
К № 4. Идет дождь
(Левая струя сверху вниз отрезает строчку.) Идет дождь, его струи это голоса женщин, как если бы они они были умершими даже в воспоминании... (и т. д.)

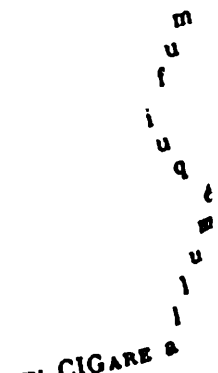
К № 5. Голубка, которую пронзили кинжалом, и фонтан
(Первая строчка образует фразу.) Мягкие пронзенные кинжалами лица Милые цветущие губы (шесть женских имен в два столбца) Где вы теперь о милые девушки НО около фонтана, который плачет и который молится эта голубка охвачена экстазом. (Струи фонтана образуют строчки.) Все мои воспоминания прошлых дней. (Имена друзей.) (Строчка.) О мои друзья, ушедшие на фронт... (и т. д.)

№ 1

PAYSAGE


V
OI
?
LA
CI MAISON
Où NAISSENT
LES É
TOI LES
ET LES DIVINITÉS
CET
ARBRISSEAU
QUI SE PRÉPARE
A FRUCTIFIER
TE
RES
SEM
BLE


C
O
U
C
H
É
S
a
E
L
B
M
E
S
N
E
MANTS
VOUS
VOUS
SÉ
PA MES
RE MEM
R BRES
E
Z


UN CIGARE

№ 2

LES COLLINES

Au-dessus dé Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L`un était rouge et l`autre noir
Tandis qu`au zénith flamboyait
L`éternel avion solaire

L`un était toute ma jeunesse
Et l`autre c`était l`avenir
Ils se combattaient avec rage
Ainsi fit contre Lucifer
L`Archange aux ailes radieuses

Ainsi le calcul au probléme
Ainsi la nuit contre le jour
Ainsi attaque ce que j`aime
Mon amour ainsi l`ouragan
Déracine l`arbre qui crie

Mais vois quelle douceur partout
Paris comme une jeune fille
S`éveille langoureusement
Secoute sa longue chevelure
Et chante sa belle chanson

Ou donc est tombée ma jeunesse
Tu vois que flambe l`avenir
Sache que je parle aujourd`hui
Pour annoncer au monde entier
Qu`enfin est né l`art dé predire.

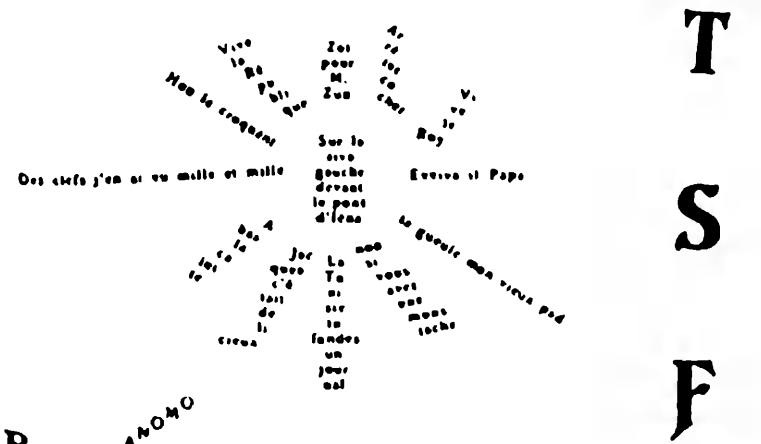
№ 3

LETTRE-OCÉAN

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de *l'Espagne* devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je l'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sur
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des évènements.

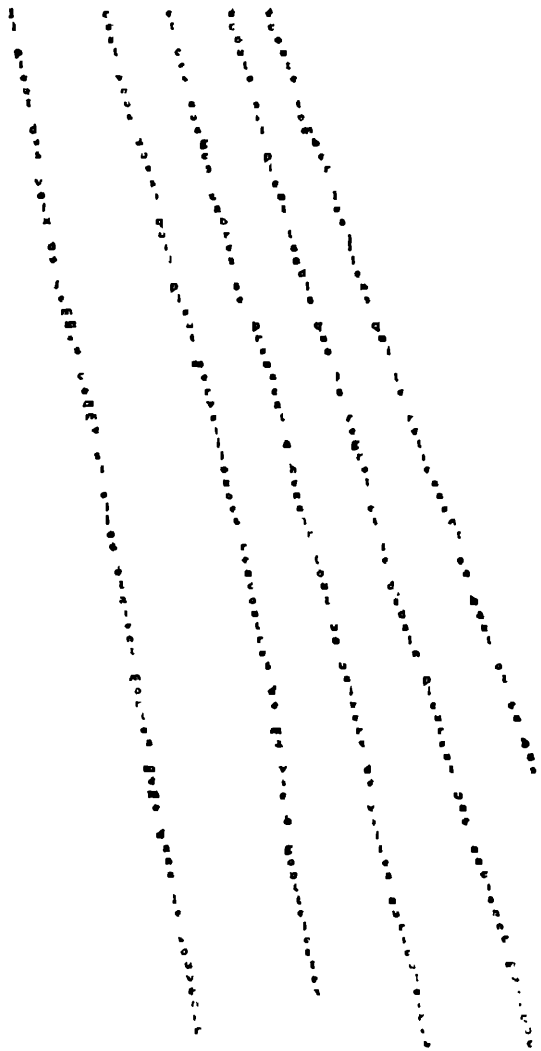


BONJOUR ANOMO ANORA TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN LES

Mayas

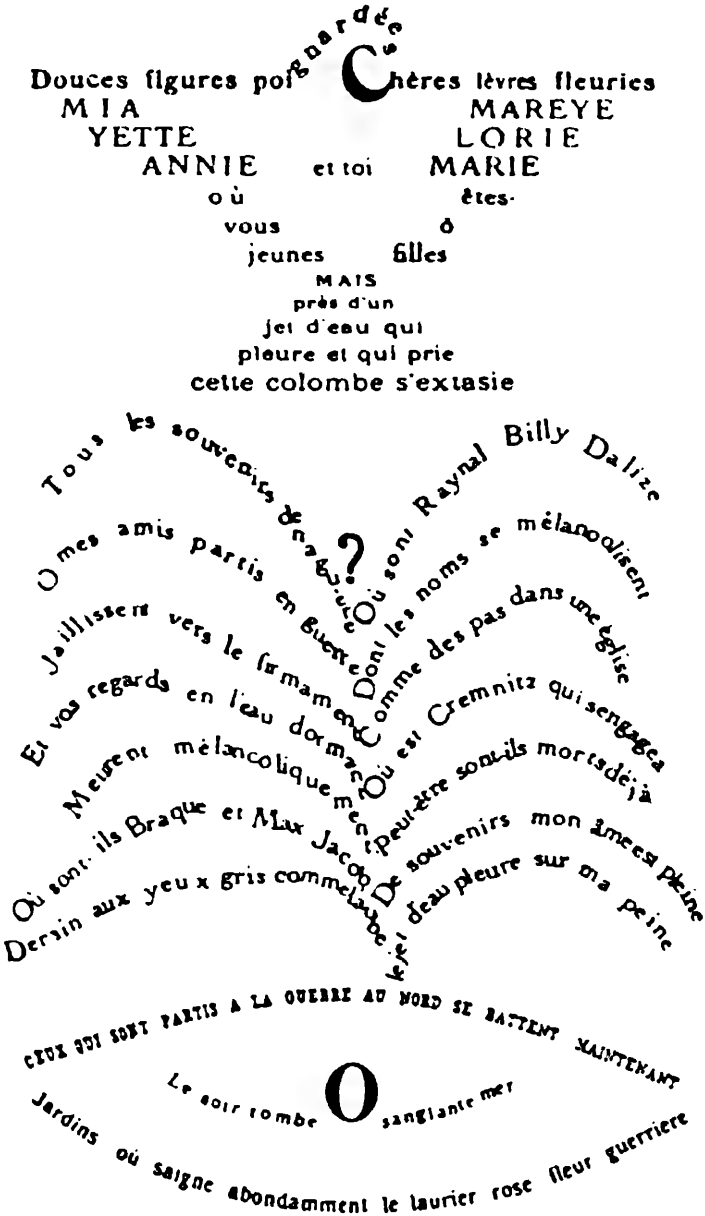
№ 4

IL PLEUT

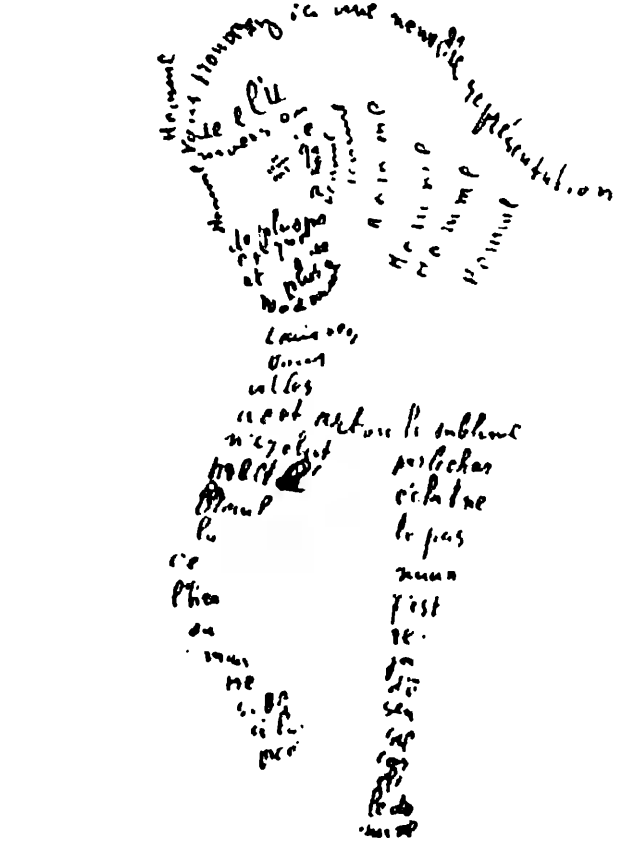


№ 5

LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU



№ 6



— tout terriblement.

Guillaume Apollinaire

Михаил Тростников

ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ — ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК ЕВРОПЕЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА XX в.

Сколько бессознательного томления духа,
забытого и забывшего свое предназначение...
Вяч. Иванов, Лекция о Скрябине

Постоянное сосуществование двух антагонистических начал в одном **субъекте** неизбежно приводит к их смешению, пускай частичному и невольному, и вследствие этого к подмене аккумулятивности декаданса чистой эмблематичностью авангарда, что наглядно можно проследить на примере творческой и личной судьбы трех литераторов, определивших «стиль» эпохи декаданса в самом широком значении этого термина, — А. Блока, О. Уайльда и П. Верлена.

* * *

Поэтическая эволюция А. Блока, его «нисходящее движение по лестнице жизни» от «Стихов о Прекрасной Даме» к «Снежной маске», «романтическое смешение недоговоренного земного с недопроявившимся небесным», подстерегавшие его «соблазны сладостных и неповторимых подмен», приведших к воспеванию порока под личиной добродетели, и вместе с тем «особую магию стиха, какую можно было встретить только в лучших лирических стихотворениях Лермонтова и Тютчева»[1], прекрасно проанализирована Д. Андреевым, поэтому правомерно ограничиться кратким примером, демонстрирующим наглядно все выделенные Андреевым черты миросозерцания поэта.

Ты — как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дивно,
Что приснился мне сон о тебе.

Вешний трепет, и лепет, и шелест.
Непробудные, дикие сны.
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен весны!
И проходишь ты в думах и грезах
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сказочный сон.
Спишь, змеею склубясь прихотливой,
Спишь в дурмане и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый.
И мечту, недоступную мне.
Видишь день беззакатный и жгучий

И любимый, родимый свой край
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей.

Заключительная строка является ключевой не только для процитированного стихотворения, но и для всего цикла «Кармен», в которое оно входит под восьмым номером, и даже, возможно, для всей лирики позднего Блока.

Три основные темы определяют тональность текста: сон (= забытье, воспоминание, сказка, дурман, волшебство, мечта, счастье), свобода (цыганская песня, «дикость», т. е. неиспорченность, искренность, истинность вольной цыганской жизни (ср. «Мы дики. Нет у нас закона» (Пушкин), любовь и пр.), счастье (блаженство, рай, дивность и пр.) Эти темы, причудливо переплетаясь, противопоставляясь как друг другу, так и самим себе, в результате сливаются в едином образе, давшем название циклу, — образе Кармен.

С момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех «Кармен», лишь внешне напоминающих друг друга.

Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью, а автор, от лица которого ведется повествование, использует ставшую ему известной историю для рассуждений о нравах, быте и особенностях цыганского племени, с точки зрения законов которого поведение Кармен подлежит резкому осуждению, т. к. оно резко противоречит всем традициям этого народа.

Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария «*L'Amour c'est un oiseau rebel*» полностью обрисовывает характер этого персонажа. Основной идеей произведения становится воспевание свободного, ничем не скованного чувства, прочие же «занятия» героини (контрабанда, воровство, гадание) остаются на периферии повествования, и лишь тема рока пунктиром очерчена в ряде сцен («Carreau, pique... la mort!» и т. д.).

Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще, а отношение к цыганам в контексте европейской культуры было весьма неоднозначным. Цыгане воспринимались как слуги дьявола (ведьмы, гадалки, конокрады, воры и т. д.), как представители древней и таинственной культуры, непосредственные выходцы из Индии, кроме того, существовало чисто романтическое представление о цыганах как о символе воли, свободы, как о незатронутых цивилизацией «детях природы», сохранивших в чистоте и неизменности те отношения, которые господствовали «прежде всех лет», в райские времена золотого века.

В стихотворении Блока причудливо перемешаны все три представления. С одной стороны, он признает демонизм и «черноту» своей избранницы, с другой стороны, именно сквозь эту черноту и демонизм сквозит для него «день беззакатный и жгучий», «недоступная мечта», наконец, райское блаженство, вызывающее в памяти песню Миньоны Гете («Ты знаешь край...»). «Буря цыганских страстей» звучит для

поэта даже в райских кущах, любой посланец горних миров оказывается одновременно темным вестником преисподней:

Но как ночною мглой сквозит лазурь.
Так этот пик порой сквозит ужасным;
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.
(Третье стихотворение цикла «Кармен».)

Подобное смешение «смертельного яда с причастным вином», «высочайшего источника Божественной премудрости и любви с Великой Блудницей»[1] определяет внутренние, глубинные особенности как творчества самого Блока, так и характерные черты русского декаданса.

Оскар Фингал о'Флаэрти Уиллс Уайльд — самый известный и одновременно самый непонятый из представителей европейского декаданса. Его воспринимали как имморалиста (А. Жид), гедониста (И. Аксельрод), эстета (И. Северянин), борца с викторианской моралью (М. Горький), всякий раз выхватывая какую-то одну, наиболее явную в том или ином проявлении черту этой сложной и неоднозначной фигуры. Вместе с тем жизнь и творчество О. Уайльда (а они неразделимы, «I put my genius to life — I put only my talent to literature») являют собой строгое и четкое единство, определенную семиотическую систему, функционирующую в полном соответствии с управляющими ею законами.

Ключевым понятием этой системы является понятие наслаждения, терминологическая суть которого наилучшим образом раскрывается при обращении к известной максиме Блаженного Августина: «Quod amplius nos delectat, secundum id operemur necesse est» [«Что доставляет нам больше всего наслаждения, в том направлении и следует стремиться действовать». — *Прим. ред.*].

Анализ произведений Уайльда позволяет выделить три основных аспекта понятия «наслаждение» в его эстетической концепции: наслаждение прекрасным (в самом широком смысле), наслаждение безобразным (красота извращения), наслаждение страданием. Таковыми представляются три этапа жизни истинного эстета или «нового гедониста», как часто называли Уайльда, три жизненных круга, пройдя которые человек посредством катарсиса достигал того высшего наслаждения единения с Абсолютом, о котором писал Бл. Августин. Целью парадоксализма эпатажности Уайльда было «показать грех под его расписною личиной и смерть в одежде бесславия» («La Sainte Courtisane»)[2].

Жизнь адепта «нового гедонизма» изначально предполагалась наиболее значительным и единственно значимым произведением, которое последний должен был создать. Таким образом, путь Уайльда от любимца аристократических салонов до отверженного парии, мучительно умирающего в захудалом парижском отеле, явился не трагедией человека, поставившего красоту выше морали и жестоко поплатившегося за это, как принято считать в посвященной писателю литературе, но единственно возможным путем истинного эстета. Лорд Генри Уоттон, один из главных героев романа «Портрет Дориана Грея», с которым зачастую смешивают самого Уайльда, был призван сыграть в судьбе юноши роль, аналогичную роли блудницы Миррины в судьбе отшельника Гонория («La Sainte Courtisane»): соблазнить, искусить, чтобы тем самым привести к очищению и «признанию Его нашим Господом». Трагедия же Дориана Грея

в том, что, пройдя первые две стадии бытия нового гедониста, он оказался неспособен решиться на третью стадию: раскаяние, падение, страдание ради очищения.

В сжатом виде концепция Уайльда изложена им в сонете «Helas!»:

To drift with every passion till my soul
Is a stringled lute on which all winds can play,
Is it for this that I have given away
Mine ancient wisdom, and austere control?
Methinks my life is a twice-written scroll
Scrawled over on some boyish holiday
With idle songs for pipe and virelay,
Which do but mar the secret of the whole.
Surely there was a time I might have trod
The sunlit heights, and from life's dissonance
Struck one clear chord to reach the ears of God:
Is that time dead? lo! with a little rod
I did but touch the honey of romance —
And must I lose a soul's inheritance[3].

Стихотворение написано в форме сонета, сочетающего характерные признаки французского варианта этой формы (рифмовка катренов по схеме abba abba) и английского варианта (пятистопный ямб), однако общая схема развертывания содержания внутри сонета («тезис — развитие тезиса — антитезис — синтез» или «завязка — развитие — кульминация — развязка») не соответствует установившимся в Новое время канонам. Основная мысль сонета выражена во втором катрене, где жизнь поэта сравнивается с исчерканной, дважды переписанной партитурой пустой песенки, которая способна лишь испортить, загрязнить, повредить (*«mar»*) тайну бытия. Интересно определение жанра произведения, с которым Уайльд сравнивает свою жизнь, — *«song for pipe and virelay»*.

Свирель как инструмент языческого бога Пана в противоположность лире Аполлона стала в конце XIX в. символом нового, незамутненного традицией (в том числе христианской, ср. стихотворение Тургенева «Нимфы»), сохранившего чистоту и ясность язычества (и здесь напрашивается параллель с блоковской Кармен). С другой стороны, возглавленное Уолтером Пейтером и Джоном Раскином движение прерафаэлитов, к которому был близок одно время Уайльд, провозгласило возврат к предвозрожденческим эстетическим канонам, художественным традициям XI–XIV вв., когда одним из самых распространенных жанров лирической поэзии был жанр вирелe (Э. Дешан, Гильом де Машо) Структура рифмовки сонета «Helas!» несколько подобна ритмической структуре вирелe, ср.: AbbAA bbAA и т д. (вирелe) — abbabaab («Helas!»), а само обращение к столь экзотической стихотворной форме носит характер манифеста.

Одический стиль всего стихотворения, насыщенного архаизмами (*«methinks»*), риторическими восклицаниями (*«lo! »*), перифрастическими эмфазами (*«which do but mar»*), подчеркивает концептуальность содержания сонета. Выразив в краткой аллегорической форме эстетические основы своего мировоззрения, Уайльд немедленно развенчивает их, демонстрируя тщетность и бесплодность собственных попыток познать величие бытия (см. заключительные строки сонета). Эстетизм и имморализм оказываются, таким образом, самодовлеющими, превращаясь из орудия достижения катарсиса в конечную цель, и сама биография писателя показала спра-

ведливость этого приговора: испытав высокий душевный подъем в тюрьме, создав там два истинных шедевра, исполненных высшей духовности, «De Profundis» и «Балладу Редингской тюрьмы», Уайльд по выходе из заключения вернулся к прежним привязанностям, страстям, порокам и окончил жизнь а ужасных муках, как физических, так и духовных.

Ключевое слово сонета, стоящее в позиции гармонического центра текста — глагол *«mar»*, — становится, таким образом, приговором, подписанным Уайльдом своей собственной философии, сыгравшей весьма важную роль в развитии эстетики декаданса и во многом определившей особенности менталитета европейской культуры рубежа веков.

Особую роль философия творчества О. Уайльда сыграла в истории русской культуры Общеизвестна популярность писателя в первые десятилетия XX в. когда его переводят символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб) и акмеисты (Н. Гумилев), когда за десять лет на русском языке выходит четыре собрания сочинений писателя, когда литературная и окололитературная публика буквально «живет» по Уайльду, соревнуясь в сочинении парадоксов и «перевертышей».

«Русский Уайльд, осмысляемый и переосмысляемый в <...> духовно-эстетической атмосфере России в переломный момент ее истории — особый и крайне ответственный момент для размышлений»[4]. Однако в анализе творчества Уайльда и его влияния на русскую литературу рубежа веков по сей день доминирует подход, который можно было бы назвать поверхностно-биографическим. Как правило, отмечается популярность мотивов, идей, образов Уайльда в творчестве, к примеру, Гумилева и Северянина, приводятся слова Чуковского о близости россиянам «Уайльда страдающего» в отличие от «блистательного Оскара»[5], в связи с чем еще с начала века крайней популярностью пользуются мысль о «религии красоты и страдания» и параллель Уайльд—Достоевский[6].

Представляется, однако, что воздействие творчества Уайльда на русскую литературу более многоаспектно. Основные принципы поэтики литератора, которого даже в Англии по сей день считают весьма средним поэтом[7], были восприняты в первую очередь русскими лириками и оказывали значительное воздействие на их творчество на протяжении многих десятилетий после смерти самого Уайльда и отхода в прошлое российской «моды» на него.

И здесь мы вновь позволим себе вернуться к уже неоднократно затронутой в данной работе (т.е., в отдельной работе М. Тростникова. — *Ю.С.*) параллели Кузмин—Уайльд. На первый взгляд эта параллель достаточно очевидна[8]. Помимо фантастической эрудированности, интереса к бытию иных эпох, весьма разнообразных и удаленных друг от друга, что в период декаданса было свойственно многим литераторам, и Кузмин, и Уайльд испытывали профессиональный интерес к театру и моде, будучи помимо всего прочего известными критиками и рецензентами, издателями собственных журналов: оба прославились своим «дендизмом» (подсолнух в петлице Уайльда, равно как и знаменитые триста шестьдесят пять жилетов Кузмина, являлись притчей во языцех), нарочито эпатажным поведением и многим другим. Литературное и жизненное credo Уайльда (см. выше) вполне применимо к творчеству Кузмина; «кларизм» и «новый гедонизм» также имеют много общего. Наконец, нельзя не упомянуть о гомосексуальных пристрастиях обоих литераторов. Хотя упоминание об этом, как правило, вызывает иронические замечания критиков[9], далеко не всегда обращение к данному аспекту их личной жизни является знаком «стремления выдать часть за целое» и «внеэволюционным подходом к литературным и биографическим явлениям»[10], поскольку основополагающими чертами гомосексуальной эстетики, правомерность выделения которой в настоящее время очевидна, являются рафиниро-

ванность, элитарность и эпатаж, — черты, во многом определяющие литературный облик Кузмина и Уайльда. Наконец, личная судьба обоих на редкость схожа: невероятная популярность в самых различных кругах, литературных и общественных, за которой следует отвержение, нищета, смерть в безвестности и забвение на родине на протяжении многих десятилетий.

Эстетические принципы позднего Кузмина сформулированы им самим в статье «Капуста на яблонях», где, в частности, отмечается: «Из яблок нельзя сварить щей, равно как и капуста не годится для варенья. И было бы по меньшей мере странно рассматривать яблоки с точки зрения их пригодности для жирных кислых щей. К искусству чуть не с сотворения мира прилагаются разнообразнейшие (смотря по умонастроению эпохи), но одинаково чуждые ему мерки моральные, утилитарные, политические, эстетические, философские и т. п. Все это, конечно, мимо цели»[11]. Эти слова почти дословно повторяют эстетический манифест «нового гедонизма» — предисловие к роману Уайльда «Портрет Дориана Грея». «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все. <...> Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. <...> Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все. <...> В сущности, искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь. <... > Всякое искусство совершенно бесполезно»[12].

Наиболее показательны, однако, не эстетические декларации, а их воплощение в творчестве художника, особый интерес среди которых, в свою очередь, представляют «поэтологические» произведения, т. е. те произведения, в которых сам автор говорит о природе своего творчества, об источнике своего вдохновения, о своей Музе. Рассмотрим с этих позиций один из «наиболее загадочных»[13] циклов позднего Кузмина — «Северный веер» (1925), вошедший в состав последнего прижизненного сборника поэта «Форель разбивает лед» (1929).

Особый интерес для нас представляет второе стихотворение цикла[14]:

1. Персидская сирень! «Двенадцатая ночь».
2. Желтеет кожею водораздел желаний.
3. Сидит за прялкою придурковато дочь
4. И не идет она поить псаломских ланей.
5. Без звонка, через кухню, минуя швейцара
6. Не один не прямо, прямо и просто
7. И один,
8. Как заказное письмо
9. С точным адресом под расписку,
10. Вы пришли. Я видел глазами (чем же?)
11. Очень белое лицо,
12. Светлые глаза,
13. Светлые волосы,
14. Высокий для лет рост.
15. Все было не так.
16. Я видел не глазами.
17. Не ушами я слышал:
18. От желтых обоев пело
19. Шекспировски плотное тело:
20. «За дело, лентяйка, и дело».

И формально, и композиционно, и семантически стихотворение четко подразделяется на три части: 1–4, 5–18, 19–21. Первый катрен, написанный классическим александрийским стихом, являет собой торжественное введение в тему: названия духов (*«Персидская сирень»* и *«Двенадцатая ночь»*) вербализуют тему «желания», а упоминание о *«псаломских ланях»* (*«Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже»* (Псалтирь, XLI, 2)[15] переводит эту тему из плана физиологического, реального в план духовный, идеальный. Однако упоминание о последней комедии Шекспира («Двенадцатая ночь»)[16], позволяет говорить о совмещении двух планов «желания» в тексте стихотворения. *«Напоить»* ланей, т. о., означает удовлетворить желания лирического героя, как материальные, телесные, так и духовные. Однако лани не напоены, т. е. желания не удовлетворены.

Заключительные строки стихотворения являют собой написанный дольником терцет, в котором заявленные в первом катрене темы получают образное завершение *«желтый»* (= больной, нездоровый) цвет кожи становится *«желтым»* (= веселым, ярким, праздничным) цветом обоев. Шекспировская тема имплицитно материализуется в виде сэра Джона Фальстафа (ср. упоминание о Виндзоре в первом стихотворении цикла: «Слоновой кости страус поет »), в облике которого выделяется в первую очередь радость жизни и наслаждение ею. Единственный глагол в терцете - *«петь»* — вербализует положительную сторону амбивалентных образов желтизны и телесности и одновременно связывает материальное и духовное (*«петь»* = писать стихи). Наконец, *придурковатая лентяйка-дочь* (душа–?)[17] *«побуждается»* к делу, т. е. ей вменяется в обязанность *«напоить ланей»*, удовлетворив тем самым многоаспектные желания лирического героя.

Катрен и терцет вместе составляют «половинный сонет»[18], в котором в отличие от полного сонета представлены лишь экспозиция темы (катрен) и ее разрешение (терцет). Развитие темы, лирический конфликт и предпосылки его разрешения остаются, таким образом, «за кадром».

Их роль в стихотворении Кузмина выполняет «сонет в сонете»: 14 строк (5–18) полиметрической композиции, в которых описывается появление в жизни Кузмина Ю. Юркуна — своеобразной инкарнации Музы поэта.

Более интересен, однако, не биографический, а поэтологический аспект лирического сюжета стихотворения. В истории русской поэзии Муза представала в облике небожительницы (Державин), наставницы (Пушкин). небесной подруги (Батюшков), соратницы по борьбе (Фофанов), истязаемой крестьянки (Некрасов), незнакомки (Блок) и т. д., но всякий раз она персонифицировала женское начало. С точки зрения кузминской эстетики такое невозможно. Женщина как существо низшее и порочное способна лишь вызывать презрение и насмешку своими жалкими попытками вторгнуться в область возвышенного. Четвертое стихотворение цикла «Северный веер» однозначно определяет отношение поэта к женскому началу в творчестве Муза-женщина предстает в нем в окарикатуренном виде, парадоксально совмещая в своем обличье героинь Блока и Саши Черного:

Распирает муза капризную грудь
В сферу удивленного взора
<...>
Раскидав могильные обломки,
Готова заплакать от весны-незнакомки,
Царица, не верящая своему царству,

Но храбро готовая покорить переулок
И поймать золотую пчелу.
Ломаны брови, ломаны руки,
Глаза ломаны.
Пупок то подымается, то опускается...[19]

Только прекрасный юноша, стройный, белокурый, красивый и страстный способен пробудить возвышенное в художнике, стать его «даймоном», его Музой. Такое представление, уходящее корнями в эллинскую культуру (не случайно гомосексуальные связи эвфемистически называются «греческой любовью»), в эпоху декаданса наиболее последовательно воплощено в творчестве Оскара Уайльда. Достаточно вспомнить «Портрет Дориана Грея», ту роль, которую сыграла в творчестве художника Бэзиля Холуорда встреча с Дорианом: «*Мечта о форме в те дни, когда царствует мысль*», — *кто это сказал? Не помню. И такой мечтой стал для меня Дориан Грей. Одно присутствие этого мальчика — в моих глазах он еще мальчик, хотя ему уже минуло двадцать лет... ах, не знаю, можешь ли ты себе представить, что значит для меня его присутствие! Сам того не подозревая, он открывает мне черты какой-то новой школы, школы, которая будет сочетать в себе всю страстность романтизма и совершенство эллинизма. Гармония духа и тела — как это прекрасно!* » (гл. 1)[20]. Именно после встречи с Юркуном, происшедшей, по свидетельству биографов, в 1913 г., в поэтике Кузмина наметились кардинальные перемены. «Поэт прекрасной ясности», «кларист» и «анахронист» превращается в постмодерниста и авангардиста. В его творчество «врывается эксперимент, чередование и сменяемость точек съемки описываемых событий, изломы повествовательного хронотопа и т. д.». Разумеется, было бы наивно объяснять кардинальную эстетическую трансформацию поэта такого масштаба как М. Кузмин исключительно влиянием Ю. Юркуна, но важность, этапность момента их знакомства осознавалась и неоднократно подчеркивалась самим поэтом[21].

В жизни Оскара Уайльда такую роль сыграл лорд Альфред Дуглас, запечатленный писателем в образах Дориана Грея и Вилли Хьюза. Но если «Портрет Дориана Грея» проанализирован во многих работах достаточно подробно, то «Портрет мистера W. H.» практически неизвестен, хотя именно это эссе содержит квинтэссенцию поэтологических воззрений Уайльда. Парадоксальная идея о том, что шекспировские сонеты посвящены юному актеру его труппы Вилли Хьюзу, «для которого он создал Виолу и Имогену, Джульетту и Розалинду, Порцию и Дездемону, даже Клеопатру», позволяет Уайльду подробно изложить свои взгляды на природу поэтического[22].

Вдохновение для Уайльда — это любовь, страсть, причем, страсть возвышенная, лишь опосредованно связанная с конкретными ее проявлениями в реальной жизни автора: «Мне казалось, будто я приложил руку к сердцу Шекспира и прислушиваюсь к каждому биению его страсти». Соответственно, объект любви является посланцем иных, высших миров, и появление его в реальной жизни художника служит знаком избранности, отрешенности последнего, «сонеты обращаются к личности, к определенному молодому человеку, который по какой-либо причине возбуждал в душе Шекспира страшную радость и не менее страшное отчаяние <...> Кто это такой, чья физическая красота сделалась краеугольным камнем искусства Шекспира, источником его вдохновения, воплощением его мечты? Видеть в нем лишь объект любовных стихотворений — значит совершенно не понимать смысла этих стихотворений». При этом общение Шекспира и Вилли Хьюза в изображении Уайльда меньше всего напо-

минают традиционно изображавшиеся в поэзии отношения между поэтом и Музой, скорее речь идет о достаточно непростой, полной бытовых конфликтов жизни двух любовников. Подобное взаимопроникновение различных пластов, бытового и духовного, материального и идеального, отмеченное также выше в стихотворении Кузмина, является весьма характерной чертой поэтики декаданса, чертой, впоследствии развитой авангардистами. Отсутствие четких пространственно-временных координат, слияние различных ипостасей бытия художника, неразрывность реальной и идеальной природы вдохновения, основой которого при этом являются любовь, страсть, порыв — черты, определяющие поэтологические воззрения и Уайльда, и Кузмина.

Обращение к фигуре Шекспира, к его образному миру позволяет и Уайльду, и Кузмину не просто выразить собственные поэтологические взгляды, но проанализировать «поэтическое» как поэтологическую универсалию, законы которой равно применимы к художникам всех эпох, времен и народов.

* * *

Судьба Поля Верлена во многом подобна судьбе Уайльда, хотя внешне биографии этих двух великих поэтов разнятся весьма значительно. Как и Уайльд, Верлен сознательно эпатировал общественное сознание причудливой, нетрадиционной образностью своих сочинений, революционностью исповедуемых взглядов и манерой поведения. Как и Уайльд, он был арестован и провел два года в тюрьме, где испытал высокий душевный подъем, вновь обрел веру в Бога и по выходе из заключения создал наиболее чистый и возвышенный сборник стихотворений «Sagesse». Однако путь «мистических подмен», о котором применительно к Блоку говорил Д. Андреев, отчетливо заметен и в этом сборнике Верлена. Так, первая строфа XV стихотворения второй части сборника звучит так:

La mer est plus belle
Que les cathédrals,
Nourrice fidéle,
Berceuse de rales,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie[23].

Смешение Девы Марии и Афродиты подобно смешению Навны (соборной души русского народа) и Велги (олицетворения демонизма, страстей) в лирике Блока, согласно концепции Д. Андреева. Вновь, как и у Уайльда, пантеизм, обращение к язычеству, призванное быть средством достижения свободы, постижения Абсолюта, становится в результате духовной подмены конечной целью, приводящей адепта в тупик:

VERS POUR ÊTRE CALOMNIÉ
A Charles Vignier

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit,
Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
Ah! j'ai vu que tout est vain sous le soleil!

Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
Tant notre appareil est une fleur qui plie!
Ô pensée aboutissant à la foile!
Va, pauvre, dors! moi, l'effroi pour toi m'éveille.
Ah! misère de t'aimer, mon frêle amour
Qui vas respirant comme on expire un jour!
Ô regard ferme que la mort fera tel!
Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche,
En attendant l'autre rire plus farouche!
Vite, éveille-toi! Dis, l'âme est immortelle?[24]

Сама постановка вопроса, содержащегося в заключительной строке стихотворения, немыслима, с точки зрения человека верующего, пером которого написан сборник «Sagesse». Вечная антитеза души и тела, любви и смерти, сна и яви, жизни и смерти решается в сонете глубоко пессимистически, заключительный вопрос звучит риторически, развитие лирического сюжета однозначно-отрицательно отвечает на него. Вместе с тем сама радость жизни оказывается невозможной из-за постоянного проникновения смерти в каждую ее пору.

Композиция стихотворения традиционна для текста, написанного в сонетной форме. От созерцания конкретного объекта — предмета своих восторгов — поэт переходит к глобальным обобщениям, которые завершаются постановкой одного извечных вопросов — о тщете всего сущего. Интересно сравнить стихотворение Верлена с первыми сонетами Шекспира, также поднимающими тему тленности красоты, любви, молодости. В отличие от Верлена взгляд Шекспира обращен в будущее, он говорит о необходимости оставить потомство или иной след на земле. Для Верлена такой выход невозможен. Эгоцентризм, замкнутость на себе самом — характернейшие черты декадентского мировосприятия (ср. «Юноша бледный со взором горящим» В. Брюсова). Отсюда мотивы страха (*«effroi»*), безысходности (*«une fleur qui plie»*), сумасшествия (*«o pensée aboutissant à la folie»*), смерти (*«o regard ferme que la mort fera tel»*).

Вместе с тем в стихотворении отчетливо выражено чувство неуверенности, беспокойства, тоски, возникающей ниоткуда. Само название стихотворения совмещает элементы эпатажа и мистификации: поэт как бы провоцирует обвинение в клевете и вместе с тем отмечает, что легко может быть неправильно понят и обвинен (перевод О. Тимашевой названия этого стихотворения как *«Стихи, заслуживающие порицания»* кажется нам весьма далеким от оригинала)[25]. Невербализованность основных идей текста, принципиальный отказ от декларативности, однозначности — основные черты поэтики декаданса, роднящие ее с литературой XVIII в., постольку именно эти черты обусловливают доминирование в литературе декаданса принципа ЕК («единовременного контракта» — термин М. Тростникова. — *Ю.С.*), воплощенного совершенно иными художественными средствами, выражающего в корне противоположную высокому барокко и классицизму философию, но тем не менее структурно близкого им.

Если, как отмечалось выше, расцвет европейской культуры, творчество Малерба, Вордсворта, Пушкина характеризовалось ощущением всеобщей гармонии и упорядоченности, осознания своего единения с Абсолютом, то лирику Верлена, Блока, Уайльда, равно как и других представителей декаданса, пронизывают ощущения безысходности, трагизма, распада всех связей, утраты веры во что бы то ни было. Изумительное чувство формы, блистательное владение языком, энциклопедическая образованность — и вместе с тем полный хаос в области философско-эстетического содержания. «Все знать — и ни во что не верить» — это credo В. Розанова, с нашей

точки зрения, является символом веры европейского декаданса XX в., который ознаменовался полным распадом и самоуничтожением европейской культуры. На смену гармоничному миру барокко, мятущемуся космосу романтизма, зыбкому и неопределенному, покоящемуся на ощущениях миру декаданса пришел хаос авангарда, характерные черты которого: атомарность, бессвязность, распад.

Où se fabriquent les crayons
La dernière hirondelle
A tresser une corbeille
Pour retenir la lumière
La dernière à dessiner
Car l'oeil déserte

Dans la paume du village
Le soir vient manger les graines
Du sommeil animal

Bonne nuit à la pensée

Et j'appele le silence
Par son plus petit nom.
(Paul Eluard)[26]

Поэтика Поля Элюара развивает идеи, заложенные основоположниками декаданса — Верленом и Рембо. Так, выдвинутый Рембо принцип «les mots mis en liberté» стал доминирующим в европейской поэзии XX в. Суть концепции Рембо заключается в отказе от семантических и грамматических связей между словами в тексте. Цв. Тодоров, анализируя «Озарения» («Les Illuminations»), отмечал, что, «желая восстановить смысл этих текстов, экзегет их его лишает, ибо их смысл (обратный парадокс) как раз в том, чтобы не иметь смысла. Рембо возводит в статут литературы тексты, которые ни о чем не говорят, тексты, смысл которых останется неизвестным, что им и придает колоссальный исторический смысл»[27].

Сказанное вполне применимо к приведенному стихотворению Элюара. При желании можно проследить тему творчества, связанную с карандашом (орудие), рисованием, плетением корзин (сцепление текстообразующих элементов, ср.: «суть *искусства заключается в бесконечном лабиринте сцеплений*». — Л. Толстой), отказом от рационализма и объяснения смысла созданного (*«bonne nuit à la pensee»*), однако подобная реконструкция способна лишь наметить основную тему текста и отчасти вербализовать заложенную в нем идею, парадоксальным образом соприкасающуюся с хрестоматийным ахматовским *«когда б вы знали, из какого сора растут стихи...»*.

Такого рода анализ не выявляет главного в поэтике Элюара — ее музыкальности. Завет Верлена «de la musique avant toute chose <...> et tout le reste est littérature» по-разному воплощался в поэзии XX в. Так, А. Блок ставил в один ряд такие разнородные события, как смерть Толстого и Комиссаржевской, забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне, расцвет французской борьбы в петербургских цирках и т. д., считая их фактами, имеющими «один музыкальный смысл», которые «вместе всегда создают единый музыкальный напор»[28].

Если поэзия Блока сопрягается с музыкой Скрябина, еще полифоничной, подчиняющейся законам гармонии, хотя и значительно отстоящей от классических канонов «свободной полифонии», то поэтика авангарда в первую очередь имеет аналоги в композициях Джона Кейджа и Карла-Хайнца Штокхаузена. Сам Кейдж формулировал свое творческое credo следующим образом: «Я добивался, чтобы звуки могли двигаться, куда им угодно, чтобы дать им возможность быть тем, что они есть. Я делаю не что иное, как наблюдаю за звуками окружения. Композитор должен избавиться от желания контролировать звук, отделить свое сознание от музыки и почитать те новаторские средства, которые позволяют звукам быть самими собой скорее, чем проводниками созданных людьми теорий или же выражением человеческих чувств»[29].

Практическим результатом воплощения в жизнь подобных теорий явилась знаменитая композиция «4'33"» — музыка тотального молчания, воплотившая основную идею авангарда — идею исчезающего авторства: «Автор сливается с природой, становясь ее анонимным голосом». Именно этот отказ от персонификации создателя текста наиболее явно отобразил окончательный разрыв современного авангарда с традицией, не отрицание ее (это свойственно каждому новому литературному направлению), не игнорирование, а именно разрыв, своеобразную аннигиляцию прошлого.

«There seemed to be nothing to see; no fences, no creeks or trees, no hills or fields. If there was a road, I could not make it out in the faint starlight. There was nothing but land: not a country at all, but the material out of which countries are made»[30], — так Джим Берден, герой романа А. Картер «My Antonia», ребенком воспринимает страну, в которой ему предстоит вырасти и жить. Сама идея цельного, гармоничного мира если и известна авангарду, то лишь теоретически, а в реальности она утрачена и невосстановима, а то, что осталось, разломано на куски, преисполнено жестокости и насилия[31]:

The Remains
I empty myself of the names of others. I empty my pockets.
I empty my shoes and leave them beside the road.
At night I turn back the clocks;
I open the family album and I look at myself as a boy.
What good does it do? The hours have done their job.
I say my own name. I say goodbye.
The words follow each other downwind.
I love my wife but send her a way.
My parents rise out of their thrones
into the milky rooms of clouds.
Time tells me what I am. I change and I am the same.
I empty myself of my life and my life remains.
(Mark Strand)[32]

Стихотворение Марка Стренда типично для современного авангарда, утратившего, по меткому замечанию одного из его идеологов, Давида Леви-Стросса, поэтологическую связь между словом и образом. Для Леви-Стросса эти две неотъемлемые реалии поэтического текста подобны Одилии и Одетте из «Лебединого озера»: «То, что происходит с одной частью, происходит и с другой, воздействуя на одно, мы воздействуем на другое, но то, что происходит между ними (Одилией и Одеттой), наиболее интересно и захватывающе»[33].

Для Марка Стренда антагонизм между словом и образом, Одилией и Одеттой, выливается в конфликт между единовременным отсутствием и присутствием лирического субъекта в тексте, между стремлением самоидентифицироваться в пространстве, поэтическом и реальном, и желанием раствориться, слиться с окружающим, подобно музыке Джона Кейджа «Мазохистская ностальгия»[34], пронизывающая стихотворение, воплощается в вербализации вскрытых Юнгом и Фрейдом механизмов ритуального самоотречения от удовольствий (*«I love my wife but I send her away»*) и самобичевания, проистекающего от сомнений (*«How can I sing?»*). В результате взаимоотношения «я» автора и созданного им произведения определяются (конституируются) актом взаимоотрицания, который повторяется бесконечное количество раз, что позволяет определить инвариантную тему лирики Стренда как тему отчуждения, вызванного падением устоев, тему личностного и общественного распада, морального разложения *(«anomie»)*[34?].

Панические поиски утраченного единства парадоксальным образом приводят к необходимости энциклопедической образованности поэтов, художников, музыкантов, заимствованиям из всех мыслимых и немыслимых источников. Так, Карл-Хайнц Штокхаузен, по мнению исследователей, «связан со всей немецкой музыкальной и, шире, духовной традицией. Дух Баха живет в штокхаузеновском даре обобщать творческий опыт времени и трансформировать его в уникальную композиторскую и мировоззренческую систему, дух Бетховена возрождается в его смелости преодолевать сложившиеся стереотипы и создавать новые лексиконы музыкальной выразительности, ностальгия по Ватеру видится в штокхаузеновской эпичности и мифологической масштабности идей: Веберном подсказана его любовь к логике целого, произрастающего из одного зерна, индийские раги, ритуальные службы дзенских монастырей Японии, богослужения тибетских монахов — вот те источники, которые вдохновляют его на создание концепции «интуитивной музыки, для которой больше не требовалось традиционных нотных текстов, ставших помехой для «освобожденного сознания»[35].

При этом в сочинениях Штокхаузена то присутствует вселенский хаос, транслируемый приемником («Короткие волны», 1967), то все произведение распадается на «атомарные блоки-серии», и слушателю предоставляется возможность самому связать их воедино («Мантра»), то, как пишет сам автор в программе пьесы «Ауе», «исполнители могут теперь на своих инструментах шептать, кричать, петь, говорить, могут плакать, вздыхать, издавать радостные клики».

Стилистическая всеядность современного авангарда, шоковое столкновение разнокультурных исторических пластов, родство авангарда и массовой культуры заставляет задаться вопросом, не является ли вообще культура современного авангарда некоей авантюрой, вакуумом, заполняемым видениями или избыточными авторскими комментариями к произведениям[36].

Умирание культуры проистекает от ее переполненности. Дошедшая до самых глубин отпущенного ей познания, культура, как сосуд, переполняется и, будучи не в силах вместить новое, начинает выплескивать содержимое или вновь переплавлять уже произведенное. Отсюда застой, разброс и гниение: «Двадцатый век уходил из мира индивидуалистических подвигов, спиртного и трагических ран на городскую свалку ушибов, головной боли, технологии, наркотиков, амнезии, нелепых сношений и рака». Возможно, именно поэтому одной из наиболее эпохальных фигур для XX в является Генри Миллер, который «блудил, пил и развлекался внизу, в выгребных ямах жизни, где вызревал рак, и при этом без конца повторял: «Смотрите, не обязательно умирать от всей этой гадости. Ее можно вдыхать, есть, лизать, е..., а на следу-

ющий день вскакивать живым и здоровым. В нас есть что-то неоценимое, если мы можем вынести эту вонь»[37].

За всеми снятиями барьеров (религиозных, моральных, социальных, сексуальных, этических) стоит одно: пустота[38]. В этой связи весьма характерен следующий отрывок из романа Миллера «Sexus»: «Ваша беда в том, что вы никогда не брались за дело, достойное ваших истинных сил. Вам необходимы большие проблемы, большие трудности. Пока вас хорошенько не прижали, вы не действуете как следует. Не знаю, чем вы в данный момент занимаетесь, но уверена, что теперешняя ваша жизнь вам совершенно не подходит»[39].

Однако время перерабатывает и видоизменяет эту категорию вместо пустоты безысходности, пустоты отчаяния, пустоты потерянности (не случайно первое же поколение «не календарного, настоящего двадцатого века» (А. Ахматова) оказалось, по определению Гертруды Стайн, «une génération perdue»)[40] приходит пустота, готовая принять новое, принципиально новое. На смену пустоте обреченности приходит пустота ожидания. Образно выражаясь, у культуры появляется «пустое сердце Будды», т. е. такое внутреннее состояние организма (как биологического, так и социального), при котором полностью исчезает груз предыдущего опыта, традиций, понятий, знаний. Образно выражаясь, организм становится опустошенным сосудом, готовым приять в себя новое содержание[41]. Отсюда интерес к экуменизму, обращение к восточной философской и религиозной мысли (в частности, широкое распространение ислама и буддизма в традиционно христианских странах). Для периода расцвета «фаустовской» культуры была характерна европоцентричность, пиком которой в религиозно-философском плане явилось появление и торжество протестантизма.

Исчерпавшая себя рациональность вновь проявляет тенденцию к иррациональности. Отсюда стремление к мистике, новый поворот к колыбели всех мировых религий — Востоку. Возможно, именно эти тенденции знаменуют поворот от смерти к жизни, от отрицания старой культуры к утверждению новой, от заката к рассвету.

Примечания

1. *Андреев Д. Л.* Роза мира. Метафилософия истории. М.: Прометей. 1991. С. 197.
2. Ср.: «И похабничал я, и скандалил// Для того, чтобы ярче гореть» (С. Есенин).
3. *HELAS!**

Отдаться всем страстям, пускай душой —
Тугой струной — любой играет ветер, —
Так вот за что я отдал все на свете:
И трезвый ум, и волю, и покой!
Мне чудится, что свиток жизни мой
Мотивом глупеньким пятнают дети,
И смысл святой скрывают ноты эти...
А было время — дерзкою рукой
Я мог извлечь в нестройном жизни хоре
Прозрачный, чище горного кристалла,
Звук красоты, неслыханный дотоле...
Неужто в прошлом все? Усильем боле —
И, мнится, дотянуть до идеала...
Ужель навек душа пропащей стала?
(Пер. К. Атаровой)

* Увы! (фр.)

Концептуальный характер этого стихотворения подчеркивается тем, что в сборнике стихов Уайльда, состоящем из циклов, оно не входило ни в один из них, открывало сборник и было набрано курсивом, что позволяет ряду комментаторов считать его эпиграфом ко всей книге (см. *Мурат В.* Примечания// Оскар Уайльд: Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика. 1993. С. 476).

4. *Пальцев Н.* Кавалер зеленой гвоздики (штрихи к портрету О. Уайльда) // Оскар Уайльд. Избранные произведения: В 2-х тт. Т. 1. М.: Республика, 1993. С. 13.

5. *Чуковский К.* Оскар Уайльд: Этюд// Оскар Уайльд: Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993.

6. «Уайльд путем мучительного перелома, страшного насилия, совершенного над жизнерадостной душой художника, почти перешел на путь Достоевского. Исходным пунктом их учений стал принцип абсолютной жертвенной любви Евангельского Учителя. Израненные, горящие души обоих заключались в твердыню своей «Религии страдания». Галилеянин победил Аполлона в душе Уайльда» (Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания (Оскар Уайльд и Достоевский). СПб.: Посев, 1909).

7. «Although Oscar Wilde started and ended his literary career with a volume of verse, his best poetry was in prose: that is imagination flowed naturally in the form of prose... The popularity of Poems, with which he commenced his life as an author in 1881, was really due to his personality, not his poetry» (*Parson H.* Introduction//Oscar Wilde De Profundis and Other Writings. L. Penguin English Library, 1977. C. 9).

8. Восходящая к европейскому декадансу, утонченно стилизованная манера раннего Кузмина, «*петербуржца в Уайльдовом плаще*» (выделено нами. — *М. Т.*), капризная легкость его стиха, которому подвластны любые самые трудные формы, — первое, что запоминается при знакомстве с его поэзией» (*Горбунов А.Н.* Кузмин, переводчик Шекспира//Шекспир Уильям. Пьесы в переводе М. Кузмина. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 6).

9. В. Марков в первом появившемся в печати серьезном исследовании творчества Кузмина полушутя-полусерьезно отметил, что вся литература о поэте зиждется на трех китах — гомосексуализме, стилизации и прекрасной ясности (*Марков В.* Поэзия Михаила Кузмина//Кузмин М.А. Собрание стихов//Herausgegeben, eingleleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov. München, 1977. T. III. C. 397).

10. *Тимофеев А.Г.* Семь набросков к портрету М. Кузмина// В кн.: М. Кузмин. Арена: Избр. стихотворения. СПб.: Изд. «Северо-Запад», 1994. С. 9.

11. *Кузмин М.* Капуста на яблонях//Жизнь искусства. 1921. № 786–791. 26–31 июля. С. 2.

12. «Портрет Дориана Грея» (пер. М. Абкиной) цитируется по: *Уайльд Оскар.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993.

13. *Марков В.Ф.* цит. соч.

14. *Лавров А.В; Тименчик Р.Д.* Комментарии//Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990.

15. Конкретный анализ текста стихотворения Кузмина произведен совместно с В.Ю. Александровым и П. Тупи.

16. Совершенно неожиданно этот образ всплывает гораздо позднее в хрестоматийном стихотворении Н. Заболоцкого:

Не позволяй душе лениться,
Чтоб воду в ступе не толочь,
Душа обязана трудиться,
И день и ночь, и день и ночь.

Говорить о прямом заимствовании было бы слишком смело, однако нельзя не отметить что одними из немногих представителей литературного Ленинграда, с которыми Кузмин продолжал поддерживать отношения в 20-е гг. были будущие «чинари», «обэриуты», в число которых входил и молодой Н. Заболоцкий.

17. «Двенадцатая ночь» — марка популярных духов и одновременно название последней комедии Шекспира. Тема «Шекспир и Кузмин» слишком многоаспектна, чтобы даже вкратце касаться ее в настоящей работе. Поэтому отметим лишь, что Кузьмин известен как один из лучших российских переводчиков Шекспира, а комедии «Двенадцатая ночь», точнее одной из ее постановок, посвятил ряд специальных статей (см напр.: Жизнь искусства. 1919. № 135, 13 мая. С. 1; Жизнь искусства, 1921. 739–741, 25–27 мая. С 1. Жизнь искусства. 1921. № 739–741, 25–27 мая С. 1; и др.) Кроме того, по наблюдениям П. Тупи, открывающий комедию монолог Герцога содержит многие темы и ключевые слова цикла «Северный веер». Подробнее о роли Шекспира в литературной жизни начала XX в. в России и особенностях его восприятия и оценки см.: *Чекалов И.И.* Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX в. М.: Радикс, 1994).

18. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь М.: СЭ, 1966. С. 276. Отметим также, что шестистопный ямб, которым открывается стихотворение, — один из двух (наряду с пятистопным ямбом) наиболее распространенных «сонетных» размеров.

19. По меткому замечанию В.Ю. Александрова, до Саши Черного пупок в русской поэзии не воспевался.

20. Описание внешности Ю. Юркуна, данное М. Кузминым в анализируемом стихотворении, совпадает с описанием внешности Дориана Грея в романе Уайльда, что не случайно, поскольку «Ю.И. Юркун был прозван Дорианом за красоту и естественную моложавость по имени главного героя романа Уайльда» (*Тимофеев А.Г.* Комментарии. С. 376), что нашло отражение в стихотворении «Вы — молчаливо нежное дитя.//Лениво грезите о Дориане» (1914).

21. *Тимофеев А. Г.* Семь набросков. С. 6–7.

22 «Портрет мистера W.H.» (пер А. Анненской) цитируется по: Полное собрание сочинений Оскара Уайльда под ред. К.И. Чуковского в четырех томах, т. 3 СПб., Изд. т-ва А.Ф. Маркс. 1912.

23. Поскольку адекватного перевода этого стихотворения Верлена нам найти не удалось, приводим подстрочник: «Море прекрасней/Чем соборы.//Верная кормилица.//Убаюкивающая птичек//Море, которому молится//Дева Мария».

24. *Стихи, за которые оклевещут*

Всю *эту ночь — до гроба не забуду —*
Я к твоему *прислушивался сну —*
И вдруг постиг, услышав тишину,
Как пусто все, *как мертвенно повсюду.*
Любовь моя! Тебе, такому *чуду, —*
Как первоцвету, жить одну весну!
О темный страх, *в котором я тону!..*
Усни, мой друг. Я спать уже не буду.
О бедная любовь, как ты хрупка!
Глядится смерть из сонного зрачка —
И вздох похож на смертное удушье.
О сонный смех, в котором тайно скрыт
Тот роковой, тот жуткий смех навзрыд...
Очнись, молю! Скажи — бессмертны души?
(Пер. А. Гелескула)

25. *Тимашева О.В.* Сиянье мраку вопреки...//Paul Verlaine. Poésies. M.: Edition du Progress, 1977. С. 15.

26. Там, где делают карандаши

Последняя ласточка
Плетет корзину,
Чтобы свет дневной удержать,
Последняя ласточка вычерчивает
Этот покинутый глаз

Вечер клюет
У деревни с ладони
Зерна теплого сна

Мысли спокойной вам ночи

Я тишину окликаю
Тихонько по имени.
(Пер. М. Ваксмахера)

27. *Todorov Tz.* Une complication du texte: les Illuminations // Poétique, 1978. № 34. P. 252.

28. *Блок А. А.* Возмездие: Предисловие // Собр. соч. Т. 2. Л.: Худ. лит., 1980. С. 270–274.

29. *Чинаев В.* Умер великий Кейдж//Независимая газета. 30 сентября. 1992. С. 7.

30. *«Казалось, там ничего нельзя было увидеть: ни заборов, ни ручьев или деревьев, ни холмов или полей. Если там и была дорога, то я не мог ее разглядеть при тусклом свете звезд. Там не было ничего, кроме земли:* это *была не сельская местность, нет, — это было сырье, из которого потом изготавливаются сельские местности»* (Пер. М. Тростникова).

31. *Dickey W.* The God without Attributes/Ceremonies. Poems by John Alexander High. Concourse Poetry Series Number One. 1984. С. 3–4.

32. Останки

Освобождаю себя от имен других. Освобождаю карманы.
Освобождаю *ботинки и оставляю их у дороги.*
Ночью завешиваю часы
Открываю семейный альбом и смотрю на себя ребенком.
Что в том хорошею? Время исполнило службу.
Произношу свое имя. *Я говорю «Прощай».*
Одно за другим слова уносятся ветром.
Люблю жену, но и ее выгоняю.

Родители восстают из своих тронов
в молочные пространства облаков,
время вещает мне, кто я. Я меняюсь и я все тот же.
Освобождаюсь от жизни, но и она остается.
(Пер. М. Тростникова)

33. *Levi-Strauss David.* Odile and Odette (a correspondence in word and image)// CTS 10: In Relation. 1990. С. 78.

34. *Finkelstein N.* The Problem of the Self in Recent American Poetry//Poetics Journal. Number 9 June 1991. The Person. С. 4–7.

35. *Чинаев В.* Карл-Хайнц Штокхаузен — суперзвезда//Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 14.

36. Согласно одной из теорий, распространенных в современном музыковедении, все развитие европейской музыки с глубокой древности шло по линии освоения человеческим ухом новых музыкальных ладов, что в конце концов привело к утверждению мажорно-минорной системы. Пик развития музыки — XVIII в. (Бах, Гендель), дальше — романтики, лишь слегка модифицировавшие и отчасти упростившие известные до них средства выражения в музыке. В XX веке физиологическое свойство человеческого уха непременно услышать нечто новое привело к разрушению гармонии в музыке.

37. *Норман Мейлер.* Несколько слов об авторе этой книг//Генри Миллер. Тропик Козерога. СПб.: Петербург-XXI век, 1994. С. 7.

38. « В углу за снятою иконой//Вся в паутине — пустота//Свободен — значит, вне закона.//Как эта истина проста» (*А. Городницкий*).

39. *Г. Миллер.* Sexus. гл. 2. цит. по *Генри Миллер.* Sexus. СПб.: Петербург-XXI век, 1994. С. 50.

40. И в этом принципиальное отличие Э. Хемингуэя, выразителя идеологий «потерянного поколения», т о времени окончательного распада «фаустовского» менталитета, пустоты безысходности, отчаяния, и Г. Миллера, выразителя идеологии «переходности», т. е. пустоты креативной, предвещающей новый рассвет, о котором говорил Г. Гессе. «Разница между Хемингуэем и Миллером в том, что Хемингуэй поставил себе целью дорасти до Джека Барнса [главного героя романа «Фиеста». — *М.Т.*] и втиснул себя в рамки этого персонажа, воплощавшего дух времени, — что хорошо и плохо, потому что это принесло Хемингуэю колоссальную славу, но в конце концов и погубило его. А Миллер, бывший на восемь лет старше Хемингуэя и опубликовавший «Тропик рака» на восемь лет позже «Фиесты» и таким образом, оказавшийся в 1934 году на шестнадцать лет старше Хемингуэя в 1926-м, избрал противоположный путь. Он не захотел уподобиться вымышленному Генри Миллеру. Он не был персонажем, а личностью — он менялся. И в этом отношении Миллер пошел дальше Хемингуэя». (*Н. Мейлер.* Цит. соч. С. 6–7). Персонажи эмблематичны и, соответственно, обращены — в прошлое, личности оригинальны и, даже недооформленные, принадлежат будущему. Соответственно, различия между этими двумя писателями знаменуют коренной перелом в развитии социокультурного менталитета, окончательное прекращение существования одного макрокультурного образования и начало зарождения нового «история оказалась на стороне Миллера» (*Н. Мейлер.* Цит. соч.)

41. *Пустота моря позволяет волнам подниматься;*
пустота горных долин производит эхо,
пустота сердца рождает Будду.
Когда твое сердце пусто, вещи отражаются в нем,
как в зеркале, сияя там без всякого различия между ними
Жизнь и смерть — это иллюзия,
все Будды — в одном твоем теле
(Букко)
(*Ошо.* Будда: Пустота Сердца. М.: Изд-во ЦДК «Единство», 1993. С. 6)

Печатается по изданию:

Тростников М.В. Поэтология. М.: Грааль, 1997. С. 40–55.

Морис Бланшо

ВЫХОД В ПРОСТРАНСТВО ЛИТЕРАТУРЫ*

Кажется, будто стихи (литература) связаны с таким словом, которое не может прерваться, ибо слово это не говорит, оно есть.

Но сами стихи никоим образом не есть это слово, они есть начинание, а слово никогда не начинается, хотя все время говорит сызнова, все время вторит началу. Между тем поэт — это тот, кто слово такое услышал, кто обрел с ним согласие, посредник, который, возвещая его, вводит его в безмолвие. В этом слове стихи близки к началу, ибо все изначальное непроницаемо для чистой немощности возобновления, бесплодного многословия, излишества того, что ничего не может, того, что никогда не есть творение, что разрушает творение и восстанавливает в нем бесконечную праздность. Быть может, оно является истоком, но и истоком таким, который в некотором роде должен быть исчерпанным, чтобы превратиться в источник. Никогда поэт, пишущий («творец») не смог бы из сущностной праздности выдавить сочинение, никогда ему одному из того, что существует в истоке, не родить чистое слово начала. Вот почему сочинение является творением только тогда, когда оно становится открытой близостью того, кто его пишет, и того, кто его читает; пространством, насильственно развернутым благодаря взаимному опровержению способности сказывать и способности внимать. И пишущий это также тот, кто «внял» незавершимому и непрекращающемуся, кто услышал его как слово, вошел в его согласие, справился с его требовательностью, утратил в нем самого себя, и все-таки прервал его и в этом перебое сделал его улавливаемым, изрек его, накрепко привязав его к этой границе, и укротил, придав меру.

Опыт Малларме

Здесь необходимо обратиться к тем, сегодня достаточно известным, намекам, что позволяют прояснить, какому же превращению подвергся Малларме, как только он принял близко к сердцу *то*, что он занялся писательством. Эти намеки никоим образом не носят черты житейских историй. Когда он утверждает: «Я ощутил некие чрезвычайно тревожные симптомы, вызванные одним лишь действием письма», — важны как раз эти последние слова, в них проясняется обстоятельство самое существенное, улавливается кое-что необычайное, то, что имеет в качестве сферы и переворачивания содержания «только действие письма». Письмо предстает как обстоятельство необычайное, предполагающее коренное переворачивание. Малларме кратко намекает на это переворачивание, когда говорит: «К несчастью, уйдя в стих на такую глубину, я обнаружил две пропасти, которые ввергли меня в отчаяние. Одна из них — Небытие» (отсутствие Бога, другая же — его собственная смерть). Здесь пока еще все богатство смысла черпается из того мелкотравчатого выражения, что как будто бы самым пошлым образом отсылает нас к простому ремесленному труду. Ибо «уйдя в стих», поэт входит в то время невзгод, каким является время отсутствия богов. Поразительное слово. Ведь тот, кто уходит в стих, избавляется от бытия как определенности, встреча-

* Примечание редакторов: В завершение раздела мы печатаем текст М. Бланшо, посвященный опыту Малларме и философии поэтического языка. Хотя написан он был в 1955 г., т. е., ровно полвека назад, мы можем считать, что автор его — наш современник (Морис Бланшо скончался в 2003 году в возрасте 96 лет). Таким вот образом век девятнадцатый, в котором жил Малларме, «смыкается» с веком двадцать первым, в котором живем мы.

ется с отсутствием богов, живет вблизи этого отсутствия, становится за него ответственным, принимает на себя его опасные стороны и сносит его милости. Уходящий в стих должен отказаться от всякого кумира, порвать со всеми, не должен иметь ни истины в качестве горизонта, ни грядущего для прибежища, ибо ни в коей мере нет у него права на надежду — наоборот, ему необходимо отчаяться. Тот, кто уходит в стих, умирает, сталкивается со своею смертью как с бездной.

Слово сырое, слово сущностное

Если бы Малларме стремился отобразить язык таким, каким его ему открыло «только действие письма», он бы распознал «два разных состояния слова, тут сырое и непосредственное, там — сущностное. Различение такое само по себе достаточно грубо, но тем не менее его нелегко уловить, ибо тому, что Малларме различает столь безусловно, он приписывает одно и то же содержание, натыкаясь, чтобы определить его, на одно и то же слово — на слово «безмолвие». Чистое безмолвие, сырое слово, ибо «...для того чтобы обменяться человеческим словом, каждому, может быть, было бы достаточно молча взять или положить в руку другого монетку...» Стало быть, безмолвное из-за того, что никакое, — чистая бессловесность, чистая мена, где ничто не обменивается, где нет ничего действительного, кроме обменивающего движения, которое ничем не является. Но так же дело обстоит и со словом, на которое направлены стремления поэта, с тем языком, вся сила коего заключается в том, что его нет, вся слава — в том, чтобы напоминать собственным отсутствием об отсутствии всего, ибо язык недействительного, вымышленного, отдающий нас во власть вымысла, идет из безмолвия и в безмолвие обращается.

Сырое слово «касается действительности вещей», «Рассказ, объяснение, даже описание» дают нам вещи в их присутствии, их «представляют». Слово сущностное их удаляет, заставляет их исчезнуть; оно всегда намекает, наводит на мысль, напоминает. Однако что же это означает: делать отсутствующим «естественный факт», улавливать его через это отсутствие, «перелагать в свое колышущееся почти что исчезновение»? Главным образом — говорить но еще и мыслить. Мысль — это чистое слово. И в ней надо распознать высший язык, язык, уловить отсутствие коего нам позволяет лишь необычайное разнообразие языков: «Если мыслить — значит писать без вспомогательных средств, без нашептывания бессмертного, но пока еще молчащего слова, то разнообразие земных наречий никому не мешает изрекать слова, которые в противном случае только одним-единственным ударом материально высекались бы как истина». Вот и идеал Кратила, и определение автоматического письма. Так и хочется сказать, что язык мысли есть язык по преимуществу поэтический и что смысл, чистое умозрение, идея должны стать заботой поэта, если это единственное, что избавляет нас от бремени вещей, от аморфной природной полноты «поэзии ближайшее — идея».

Однако сырое слово ни в коей мере не грубо. То, что оно представляет, не является настоящим, Малларме никоим образом не желает «переносить на хрупкий бумажный лист... саму глубину и плотность деревьев рощи». Ибо ничто так не чуждо дереву, как слово «дерево», хотя так употребляет его язык обыденный. Ибо это слово, которое ничего не называет, ничто не представляет и ни в чем не сохраняется; слово, которое даже словом-то не является и все целиком чудным образом исчезает сразу же при его употреблении. Что более достойно сущностного и ближе к безмолвию? Ведь оно истинно, оно «служит». По видимости, как раз вся разница в этом: оно является употребительным, обиходным, пригодным, посредством него мы обретаемся в мире, мы вбрасываемся в жизнь мира, туда, где оглашают себя цели и навязывает себя забота об их завершении. Разумеется, это чистое ничто, само небытие, но тем не

менее действующее; то, что движется, работает, созидает, — чистое безмолвие негативного, которое завершается шумной лихорадкою дел.

Слово сущностное противоположно этому. Оно величаво само по себе, оно довлеет, но ничего не навязывает. Также чрезвычайно далекое от всякого мышления, от такого мышления, что все время вытесняет темноту стихий, ведь стих «заманивает не меньше, чем освобождает», «оживляет все рассеянные, неведомые и текучие залежи», ибо слова в нем снова превращаются в «стихии». И слово «ночь», несмотря на свое сияние, делается близостью ночи[1].

В слове сыром или непосредственном язык умолкает как язык, но в нем говорят сущие, и в связи с тем, что его предназначением является *употребление*, поскольку он служит прежде всего тому, чтобы поставить нас в отношение к предметам, поскольку он есть орудие в мире орудий, где то, что сказывает, — это полезность, ценность, сущие в нем сказывают себя как ценности, принимают устойчивую видимость существующих по одному предметов и приписывают себе несомненность неизменного.

Слово сырое не является ни сырым, ни непосредственным.

Однако оно создает призрачность бытия. Оно необычайно рефлексивно, обременено историей. Но чаще всего и словно из-за того, что мы не способны в ходе обыденной жизни осознавать себя гласом времени, стражами становления, слово кажется местом, местом непосредственного данного откровения, кажется знаком того, что истина непосредственна, всегда одна и та же и всегда у нас под рукой. Быть может, и в самом деле, слово непосредственное — это связь с непосредственным миром, с тем, что нам непосредственно близко и соседствует с нами; но то непосредственное, что слово обычное нам сообщает, есть лишь сокрытое дальнее: безусловно чужое, которое выдает себя за привычное, оказывается необычным, каковое мы принимаем за обычное благодаря покрову, каким является язык, а также благодаря привыканию к призрачности слов. Слово само в себе обладает утаивающим его свойством, и из-за этой способности скрываться в нем есть могущество, через которое опосредование (следовательно, то, что разрушает непосредственное), кажется, наделяется свежестью, спонтанностью, невинностью начала. И кроме того, оно обладает этой способностью, передавая нам призрачность непосредственного, тогда как сообщает нам лишь привычное, уверяет нас, что непосредственное нам знакомо, и в итоге суть последнего является нам не как наиужаснейшее, как то, что должно было нас потрясти, — заблуждение сущностного одиночества, но как утешительное благоденствие естественной гармонии или привычность родных краев.

В мирском языке язык умолкает как бытие языка и как язык бытия — безмолвие, благодаря которому говорят сущие, в коем и они обретают забвение и успокоение. Когда Малларме говорит о языке сущностном, то сначала противопоставляет его лишь языку обыденному, который дает нам мерность, уверенность в непосредственном, каковое, однако, представляет собою всего лишь обычное, и тогда-то на счет литературы слово мысли, то безмолвное движение, которое утверждает в человеке свое решение не быть, отделиться от бытия и, придавая действительность этому определению, создавать мир — безмолвие, что является словом и делом собственно означивания. Но подобное слово

---

[1] Но после сожаления о том, что слова не являются «истиной материально», что «день» по своему тембру является сумрачным, а «ночь» сияющей, Малларме обнаруживает в этом изъяне языков то, что оправдывает поэзию, ибо стих служит их «высшим дополнением», «он философски искупает изъян языков». И каков же этот изъян? Языки не обладают действительностью, которую они выражают, так как, будучи чуждыми вещной действительности, в темной глубине естества принадлежат той вымышленной действительности, каковой является мир человеческий, оторванный от бытия и орудийный для сущих.

мысли все-таки остается словом «ходовым», ибо всегда отсылает нас к миру, показывает нам мир то как бесконечность некоей задачи и непредвиденный плод работы, то как некое упроченное положение, где нам вольно мнить о себе, что мы в безопасности.

Но в таком случае слово поэтическое противопоставляется теперь не только обыденному языку, но и языку мысли. Ведь в этом слове нас более не отсылают к миру, ни к миру как к пристанищу, ни к миру как к целям. Ибо в нем мир отступает, и намерений больше нет, в нем мир умолкает, и сущие с их хлопотами, намерениями и делами, в конце концов, уже не являются тем, что сказывает. Как раз то, что сущие молчат, и выражается в поэтическом слове. Но как происходит такое? Сущие безмолвствуют, и тогда-то бытие вновь стремится стать словом, а слово хочет быть. Поэтическое слово более не является словом личности, ибо в нем никто не говорит, а говорящее не является кем-то, но, кажется, что говорится одно лишь слово. И тогда язык обретает всю свою значимость, становится сущностным, язык сказывает как сущностное, и именно потому о слове, вверенном поэту, можно говорить как о слове сущностном. Это прежде всего означает, что слова, обретая зачин, должны служить не тому, чтобы что-либо означать, предоставлять кому-либо слово, но являются целью в себе. Отныне уже не Малларме говорит, но сказывает язык, язык как творение и творение этого языка.

При таком взгляде нам вновь открывается поэзия как могущественная вселенная слов, чьи связи, соположение и возможности утверждают себя через звук, образ, ритмическое движение в однородном и в державно самозаконном пространстве. Вот так поэт создает творение чистого языка, и в творении этом язык оказывается возвратом к собственной сути. Он творит языковой объект подобно тому, как художник не воспроизводит красками то, что есть, но достигает предела, где эти краски выдают бытие или же, как это искушало Рильке во времена экспрессионизма, а в наши дни, быть может, прельщает Понжа, он хочет сотворить «поэму-вещь», которая была бы нема, как сам язык бытия, сделать из поэмы то, что само по себе будет и видом, и бытием, и существом: творение.

Однако это мощное языковое сооружение, эту систему, рассчитанную на то, чтобы исключить из языка случайность, систему, что поддерживается только сама собою и покоится в самой себе, мы нарекаем творением и прозываем бытием, но тем не менее при таком взгляде она не является ни тем, ни другим. Это не творение потому, что она создается, составляется и рассчитывается, но в этом смысле она подобна всякому сочинению, подобна любому предмету, созданному знанием ремесла и сноровистым приложением умения. Не является она и художественным произведением, сочинением, исток которого — искусство, через этот исток художество из безвременья, в котором ничто не свершается, возносится до исключительного, громоподобного утверждения этого начинания. И еще в таком случае поэма, понимаемая как самостоятельный, самодостаточный объект, как предмет языка, творимого лишь самим собою, как монада из слов, — где не отражается ничто, кроме естества слов, может быть и действительностью, отдельным сущим особого достоинства и исключительной важности, но также и просто *одним* сущим, и по этой причине никоим образом не более близким к бытию, к тому, что ускользает от всякого определения и от всякого вида существования.

Собственный опыт Малларме

Кажется, что собственный опыт Малларме начинается в то мгновенье, когда он переходит от рассмотрения творения созданного сочинения, которое всегда является такой-то отдельной поэмой, такой-то картиной, к рассмотрению заботы, из-за которой сочинение становится поиском своего начала и стремится отождествиться со своим началом, «страшным видением чистого творения». Тут его глубина, тут та забота, которая окутывает для него «только действие письма». Что такое творение? И что в творении — язык? Когда Малларме задается вопросом «существует ли что-то такое, как Словесность?» — то вопрос этот — сама литература, он — литература в то время,

когда последняя превратилась в заботу о собственной сути. И от этого вопроса нельзя отмахнуться. Что происходит из-за того, что у нас есть литература? Что происходит с бытием, если говорят, что «существует что-то такое, как Словесность»?

Относительно природы литературного творчества у Малларме сложилось чувство, необычайно глубоко его терзавшее. Произведение искусства сводится к бытию. Именно в этом его задача, быть, вызывать присутствие «самого этого словечка» *есть*... «все таинство в этом»[2]. Но в то же время нельзя сказать, что творение принадлежит бытию, что оно существует. Напротив, следует как раз сказать о том, что оно никогда не существует наподобие вещи или какого-либо сущего вообще. И в ответ на наш вопрос надо сказать, что литература не существует, или же что хотя она и имеет место, то только как нечто, «не имеющее места в качестве какого-либо существующего предмета». Конечно же, в ней присутствует язык, он в ней «выставлен напоказ», в ней он утверждает *себя* с большим правом, нежели в каком-либо ином виде человеческой деятельности, но в ней он осуществляется всецело, что означает также, что обладает он лишь действительностью целого: он есть все — и ничто иное, всегда готовый к низведению из всего в ничто. Этот переход бытиен и принадлежит самому бытию языка, ибо внутри слов действует именно ничто. Ведь, как нам известно, слова обладают способностью заставлять вещи исчезать, и показывать их в качестве исчезнувших — явление, представляющее собой лишь явление исчезновения, присутствие, которое, в свою очередь, возвращается к отсутствию через то действие размывания и износа, что есть сама душа и жизнь слов, что высекает из них свет благодаря тому, что они гаснут, — сияние посредством темноты. Но обладая способностью «возводить» вещи в лоно их небытия, слова — повелители этого отсутствия, обладают также способностью исчезать в нем, становиться дивным образом отсутствующими в лоне целого, каковое они осуществляют, каковое они провозглашают, в нем упраздняясь, и которое они вечно исполняют, бесконечно в нем разрушаясь, — действие саморазрушительное, во всем напоминающее столь странное событие самоубийства, которое как раз и наделяет всей своей правдой высшее мгновение *Igitur*[3].

Срединная точка

Такова срединная точка, к которой Малларме постоянно возвращается как к близости неисповедимого, на что нас обрекает литературный Опыт. Эта точка есть

---

[2] Письмо к Вьеле-Гриффену от 8 августа 1891 года: «...нет 1) ничего, что бы я менее ясно не говорил бы самому себе в рассеянном шепоте своего одиночества; но тут вы оказались прорицателем, это, конечно же, связано с самим этим словечком: *есть*, записи, что вот тут у меня под рукой, и то, что царит в самом дальнем закоулке моего разума. Все таинство в этом: устанавливать эти тайные тождества через некое одно к одному, что подтачивает и изнашивает предметы во имя главной чистоты».

[3] Мы отсылаем к другой части этой книги («Художественное произведение и пространство смерти»), собственно к рассмотрению опыта *Igitur*, опыта, который может изучаться, только если мы окажемся в самом средоточии литературного пространства. В своем необычайно важном эссе «Внутренняя дистанция» Жорж Пуле показывает, что *Igitur*) является «совершенным примером философского самоубийства». Под этим он подразумевает, что поэма для Малларме зависит от глубинного отношения со смертью, является возможной, только если *возможна* смерть, если через самопожертвование и напряжение, коим подвергает себя поэт, она становится в нем способностью, возможностью, если она является действом, действием по преимуществу «Смерть, — это единственно возможное действие. Зажатые, как мы есть, между истинным материальным миром, чьи случайные сочетания производятся в нас без нашего участия, и обманчивым идеальным миром, чья ложь нас парализует и завораживает, мы имеем лишь одно средство — более не быть вверенными ни небытию, ни жребию. Это единственное в своем роде средство, это уникальное действие — смерть. Смерть добровольная. Через нее мы и учреждаемся... Именно такой акт добровольной смерти совершил Малларме. Он совершил его в *Igitur*».

точка, в которой свершение языка совпадает с его исчезновением, где все сказывается (как сам он говорит «ничто не остается неизреченным»), все воображаемое, непрекращающееся и незавершимое.

Эта точка есть сама двойственность.

С одной стороны, в творении она есть то, что творение осуществляет; то, в чем оно утверждается; то, где необходимо, чтобы оно «допустило световую явленность, иначе же не существовало». В этом смысле срединная точка есть присутствие творения, и только творение делает ее присутствующей. Но в то же время она — «Полуночное присутствие», посюстороннее, то, исходя из чего никогда ничто не начинается, пустая глубина праздности в бытии, та безысходная и безусловная сфера, в которой посредством художника творение становится заботой, бесконечным поиском своего истока.

Да, середина — средоточие двойственности. Ведь правда, что лишь творение, коль уж мы приходим к этой точке через движение и мощь творения, — лишь исполнение творения делает ее возможной. Присмотримся снова к поэме: что еще более действительно, более очевидно, ведь даже сам язык ее есть «светозарная явленность. Тем не менее явленность эта ничего не показывает ни на чем не зиждется, не схватывается в движении тут нет ни мгновений, ни мер. Там, где мы полагаем, будто у нас есть слова, сквозь нас проходит «полоска мнимых огней», что-то стремительное, пылко мерцающее; и взаимность, благодаря которой то, чего нет, освещается при таком прохождении, отражается в этой чистой мимолетности отражений, в которой не отражается ничто. Тогда «все становится неопределенностью, раздробленным взаиморасположением через чередование и взаимопротивопоставление». И пока дрожь недействительного, ставшего языком, мерцает, чтобы тотчас угаснуть, утверждается странное присутствие вещей действительных, ставших чистым отсутствием, чистым вымыслом, местом славы, где блистают «уединенные и вольные празднества». Хочется сказать, что стихотворение подобно маятнику, который отмеряет временем ритм упразднения времени в «Igitur», чудесно качается от своего присутствия как языка к отсутствию вещей мира, но само это присутствие является, в свою очередь, колеблющимся постоянством, колебанием между последовательной недействительностью выражений, которые ничего не выражают окончательно, и полным осуществлением этого движения — язык, ставший целостностью языка, где свершается как целое способность отсылать и возвращаться в ничто, которая утверждается в каждом слове и уничтожается во всех, «целостностный ритм», «с которым воцаряется безмолвие».

В стихотворении язык не действителен никогда, ни в одно из мгновений, через которые он проходит, ибо в стихотворении язык утверждает себя как целое, и сущность его — обладать действительностью лишь в этом целом. Но в этом целом, где он является собственным естеством, где он бытиен, он также в высшей степени недействителен, он является всецелым осуществлением этой недействительности, безусловным вымыслом, сказывающим бытие, когда, «истрепав», «подточив» все

[3] Следует, однако, продолжить замечания Жоржа Пуле: «*Igitur*» является незаконченным повествованием, что свидетельствует о достоверности, на уровне которой поэт не смог удержаться. Ибо нет уверенности, что смерть является действием, ведь вполне может быть, что самоубийство невозможно. Могу я предать себя смерти? Обладаю ли я способностью умереть? «Бросок костей» никогда не упразднит случая — как будто «ответ», где сохраняется этот вопрос. И ответ нам позволяет предчувствовать, что движение, которое в творении является приближением к смерти, переживанием и навыком смерти, является не развитием возможности (пусть даже возможности небытия), но приближением к той точке, где творение противостоит невозможности.

наличествующие вещи, отстранив все возможные сущие, он сталкивается с этим несводимым, неустранимым остатком. Что остается? «Само это словечко: *есть*». Словечко, которое несет на себе все слова, которое поддерживает их, утаивая себя за ними, которое, будучи скрытым, является их присутствием, их хранилищем, но когда они иссякают, предстает («мгновение, когда они сияют в нем и умирают в мимолетном цветке на какой-то, как бы эфирной прозрачности») «Молниеносным мигом», «раскатом грома».

Этот молниеносный миг брызжет из творения, как выплеск самого творения, как его целостное присутствие, его одновременное видение. Этот миг есть в то же время миг, когда творение для того, чтобы наделить бытием и существованием ту «приманку», что «существует литература», провозглашает исключение всего, но тем самым исключается само, так что то мгновение, когда силой поэмы «растворяется всякая действительность», является также мигом, когда поэма растворяется и, мгновенно созданная, мгновенно распадается. Что, разумеется, чрезвычайно двусмысленно. Но двусмысленность касается самого существенного. Ибо тот миг, что подобен творению творения, который за пределами всякого значения, всякого исторического и эстетического утверждения выражает то, что творение есть, — этот миг таков, лишь если сочинение в нем вовлекается в противостояние тому, что всегда загодя обращает творение в развалины и постоянно восстанавливает в нем бесполезную избыточность праздности.

Глубина праздности

Вот в чем самый потаенный миг опыта. То, что творение будет единственным светом того, что угасает, и через который угасает все; то, что оно предстает лишь там, где крайность утверждения подтверждается крайностью отрицания — подобную требовательность мы еще поймем, хотя она противоположна нашей потребности в покое, в простоте и сне; мы поймем ее душой, как близость того решения, которое и есть мы сами и которое дает нам бытие, только когда во всех наших терзаниях и превратностях мы огнем, железом и безмолвным отказом отвергаем постоянство и благосклонность. Да, мы понимаем, что в этом творении является чистым началом, первым и последним мгновением, когда бытие предстает через неисповедимую свободу, которая заставляет нас самовластно исключить его, однако еще не включая его в явленность сущих. Но та требовательность, которая превращает творение в то, что провозглашает бытие, единственный миг разрыва, само это словечко: *есть* — та точка, которую оно заставляет сверкать, получая от нее сжигающий его разряд — мы должны также схватить, испытать то, что точка эта делает творение невозможным, потому что она есть то, что никогда не позволяет достичь творения, посюстороннего, где с бытием ничего не делается, в чем ничто не свершается; глубина праздности бытия.

Как представляется, творчество не просто подводит нас к тому пределу, где оно осуществляется в гибельном апофеозе, восходит к истоку, выявляя сущее в исключающей его свободе, — ведь предел этот недосягаем, так как не способен породить произведение.

Может быть, мы слишком упрощаем, когда, восходя к истокам движения, которое является движением нашей деятельной жизни, мы, довольствуясь тем, что развернули его вспять, тем самым верим, что придерживаемся развития того, что прозываем искусством, та же простота вынуждает нас, говоря об объекте, усматривать образ, побуждает нас сказать: сначала дан объект, затем — образ, как будто бы образ является только отдалением объекта, отказом от него, его перестановкой. Так же точно нам нравится говорить, что искусство не воспроизводит мирские вещи, не под-

ражает «действительному») и что искусство оказывается там, где художник, отойдя от мира публичного, мало-помалу устранил из него то, что является утилитарным, подражательным, то, что интересует жизнь деятельную. Тогда искусство кажется молчанием мира, молчанием или подавлением того, что является в мире обиходным и насущным, подобно тому, как образ есть отсутствие объекта.

Описанное таким образом подобное движение согласуется с удобствами общепринятого анализа. Эти удобства позволяют нам полагать, что мы придерживаемся искусства, поскольку обеспечивают нас средством представлять себя исходной точкой художественной работы. Представление, которое, впрочем, не соотносится с психологией творчества. Никогда ни один художник не смог бы вознестись от того навыка, сообразно которому он пользуется каким-либо предметом в мире, к картине, где этот предмет превращается в живопись; никогда ему не было бы достаточно заключить этот навык в скобки и усреднить предмет, чтобы вступить в свободу картины. Как раз напротив, потому что посредством коренного превращения он уже принадлежит непреложности творения, — глядя на какой-нибудь предмет, он ни в коей мере не довольствуется тем, чтобы видеть его таким, каким последний мог бы быть, если бы им не пользовались, но делает из предмета точку, через которую проходит требовательность творения, и, следовательно, мигом, когда возможное приглушается, представления о ценности, полезности стираются, а мир «размывается». Как раз потому, что он принадлежит уже какому-то другому времени, и потому, что он вышел из-под действия времени, чтобы обречь себя на испытание сущностным одиночеством, тем, где грозит зачарованность, как раз потому, что он приблизился к этой «точке», отвечая на непреложность творения, в этой изначальной принадлежности он, кажется, как-то совсем иначе смотрит на предметы мира обиходного, устраняет в них полезность, очищает их, путем последовательной отделки возносит их до той мгновенной уравновешенности, где они превращаются в картину. Другими словами, мы никогда не восходим от «мира» к искусству, даже посредством того движения отказа, каковое мы только что описали, но всегда идем от искусства к тому, что вроде бы является усредненными явлениями мира и что на самом деле оказывается таковым только при том прирученном взгляде, каким вообще является наш собственный взгляд, взгляд никчемного зрителя, прикованного к миру целей и способного самое большее на то, чтобы идти от мира к картине.

Кто не принадлежит творению как истоку, кто не принадлежит тому времени, в котором творение предстает в заботе о своей сути, никогда не создаст творения. Но тот, кто принадлежит этому другому времени, принадлежит также пустой глубине праздности, где с бытием никогда ничего не делается.

Можно выразится и по-другому: когда некое слишком известное слово признает за поэтом способность «придавать более чистый смысл словам племени человеческого», значит ли это, что поэт есть тот, кто при помощи дара или творческого умения довольствуется переводом языка «сырого или непосредственного» в язык сущностный, возносит молчаливую ничтожность расхожего слова до исполненного безмолвия поэмы, в которой во славе исчезновения в отсутствие всего присутствует все? Этого не может быть. И столь же бессмысленно воображать, что писать означает то, чтобы с большим мастерством употреблять обиходные слова, пользоваться более богатой памятью или более гармоническим согласованием музыкальных возможностей слов. Но писать никогда не значит улучшать язык ходовой, делать его чище. Письмо начинается только тогда, когда писать — значит приближаться к той точке, где ничто не обнажается, где в глубине сокрытости говорение является еще лишь тенью слова, язык — лишь своим образом, языком воображаемым и языком воображаемого,

тем, которым не говорит никто, шепотом непрекращающегося и незавершимого, которому нужно навязать *безмолвие,* если мы хотим, в конце концов, быть услышанными.

Когда мы смотрим на скульптуры Джакометти, то имеется некая точка, откуда они уже не подчиняются ни колебаниям видимости, ни движению обзора. Мы видим их безусловно: уже не редуцированными, но изъятыми из редукции, несводимыми владычицами пространства в самом пространстве благодаря присущей им способности замещать его непрощупываемой, неживой глубиной, глубиной воображаемого, эта точка, откуда мы видим их несводимыми, помещающая нас самих в бесконечное, есть точка, где «вот тут» совпадает с «нигде». Писать — значит находить эту точку. Никто не пишет, не сделав язык пригодным к тому, чтобы удерживать или создавать связь с этой точкой.

Печатается по изданию:

Бланшо М. Пространство литературы/ Пер. с фр. Ст. Офертаса. М.: Логос, 2002. С. 29–42. Гл. 2.

С. АНГЛО-АМЕРИКАНСКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко

TRANSITION: ОПЫТ ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА

«Английская или американская литература —
это процесс экспериментации»
Жиль Делез.
О превосходстве англо-американской литературы

Данный блок — англо-американский — следовало бы начать с некоторых замечаний, относящихся к проблеме я з ы к а .

Английский язык... Американский язык... Одно ли это и то же или два разных языковых образования? А как быть с английской и американской литературой, искусством, культурой?

Как известно, существует две теории. Одна утверждает подчиненность американского языка английскому языку Британской империи, считая первый лишь диалектным ответвлением последнего. Другая теория стоит на прямо противоположных позициях, а именно выступает за американский как полностью отделившийся, независимый, полноценный язык. Безусловно, в пользу второй теории говорит вся американская к у л ь т у р а как таковая; а американская литература, особенно в двадцатом столетии, не требует дополнительных доказательств в своей уникальности и отъединенности от европейского колониального (или постколониального) сознания. Что же касается с а м о с о з н а н и я американцев, то события 11 сентября 2001 года с новой силой заставили их считать себя сплоченной в единстве нацией.

Но это все — из области глобальных, политических масштабов, которые, естественно, нас здесь в наименьшей степени интересуют. Мы ведем речь о совершенно иных процессах, запрятанных глубоко в гуманитарном менталитете и чаще всего не видимых с «высоты птичьего полета». Эти процессы циркулируют в отдаленных от мейнстрима интеллектуальных глубинах. Выбранный нами ракурс — семиотико-авангардный (или авангардно-семиотический) — предполагает поиск знаний в таких «тонковолоконных» материях, как искусство слова, художественный и научный эксперимент, альтернативное творчество.

В противоположность к тому, как принято считать (по крайней мере в «мире мейнстрима»), процессы, протекающие в указанных областях носят исключительно насыщенный характер. Они динамичны, как по форме, так и по содержанию. Они интегральны, синтетичны, т.е. вовлекают сразу многие измерения реальности. И, наконец, они — аутопоэтичны, т.е.: а) в преимущественной мере приближены к человеку-творцу и ориентированы на человека-сотворца; б) имеющие внутренние ресурсы своего развития — саморазвития; б) способны многое сказать о себе сами без привлечения каких-то внешних образцов и методов, т.е. сами задают модель их рассмотрения.

Чтобы продемонстрировать, какие процессы имели определяющее место в английской-американской авангардной культуре, мы отобрали ряд текстов, авторами

которых являются ведущие представители «новой литературы» в XX в. Естественно, что они не дадут п о л н о й панорамы развития авангарда; цель их здесь иная — представить как бы в «живой съемке» несколько эпизодов из истории англо-саксонской культуры авангарда; показать язык и одновременно многоязычие этого феномена.

Как правило, говоря о модернизме или авангарде в английской и американской литературе, называют имена Джеймса Джойса, Вирджинии Вульф, Дэвида Герберта Лоуренса, Томаса Элиота, Сэмюэля Беккета. Действительно, перечисленные «мамонты XX века» во многом создали тот ландшафт, который известен под именем «модернизма в английской литературе» (см. соответствующий раздел и литературу при нем в учебном пособии: *Дудова Л.В., Михальская Л.В., Трыков В.П.* Модернизм в зарубежной литературе. М., 1997). Этот ландшафт уже достаточно прочно освоен в российском контексте. Переведено большинство базовых текстов данных авторов, как художественных, так и теоретических. Тексты включаются в учебные программы вузов. Правда, степень и глубина изученности авторов английского модернизма, к сожалению, еще далека от удовлетворительной. Единственным, пожалуй, исключением является монография К. Чухрукидзе «Pound & J. Модели утопии XX века». М., 1999, героем которой выступил «infant terrible» английского авангарда Эзра Лумис Паунд (1885–1972). Вокруг имени Э. Паунда выстроен и ряд поэтических авторов в небольшом издании: Антология имажизма / Пер. с англ. М., 2001, освещающем имажизм как одно из направлений английской поэзии. Остальные источники по истории английской литературы лишь вскользь упоминают деятелей авангарда XX в.

Между тем, ветвь англоязычного радикального модернизма принесла немало интереснейших плодов.

Если говорить о левых течениях, то в них задавал тон английский поэт и теоретик Уиндем Льюис (1882–1957). В 1913 г. он основал центр авангардистского искусства (The Rebel Art Centre), который объединил художников Эдварда Уодсворта, С.Р.У. Невинсона, А. Годье-Бжежку, Дэвида Бомберга, Якоба Эпстайна, философа Т.Э. Хьюма и литераторов — Э. Паунда и Ф.М. Форда. С этим центром связана недолгая, но бурная история футуризма в Англии, со своими манифестами и артистическими акциями. На английской почве больше прижилось имя «вортицизм» (от англ *vortex* — «вихрь», «водоворот»; также созвучно англ. *vertex* — «зенит», «вершина»). Идеологом движения вортицистов выступил тот же Эзра Паунд, написавший прокламацию «Вортекс». Что касается творческих принципов этого нового течения, то, как пишет специалист по английской литературе Т. Красавченко, «Для вортицистов [было] принципиально важно то, что художник не заимствует форму у внешнего мира или природы, а сам создает ее, т.е. отнимает у природы ее созидательную функцию. Эстетика вортицизма основана на отделении искусства от жизни и природы, утверждении приоритета творческого, преобразующего начала, на убеждении в необходимости выявления "логики и математики" события и явления, чтобы передать их "сущность в линиях и формах картины", в словесных эквивалентах. Вортицисты <...> видели цель художника в выражении энергии машинного века, порождаемой рычагами, моторами и требующей нового языка, новых форм; однако они не столько восторгались машиной, ее движением, сколько стремились, найдя, выразив ее концептуальную суть в изобразительных и словесных формах, доминировать над нею, включить ее в более сложную систему детерминант. Вортицисты не отрицали того, что индустриальные пейзажи безобразны, но были убеждены, что "вортекс" поглотит, взорвет, преобразит это безобразие. "Как классический художник создает прекрасное искусство из «красивого» и «приятного», так же можно создать прекрасное

искусство дисгармонии, имея под рукой лишь «безобразно» тривиальный, ужасный материал"»[1].

В искусстве вортицизма, в частности публиковавшемся на страницах журнала «Blast», превалировали абстрактные структуры, резкие ритмы и машинные формы. Музыкант Джордж Антейл (1900—1959), примыкавший некоторое время к «вортексу», создал первые в истории музыки технологические композиции («Авиационная соната», «Механический балет»), с использованием реально звучавших пропеллеров вертолета и прочих индустриальных изделий. В их же художественном круге зародилось, по сути, то, что ныне зовется «индустриальным дизайном».

Творческие достижения вортицистов относятся, по большей части к области изобразительного искусства. Упомянуть о них необходимо, ибо они дали толчок к революции в области словесного творчества, которую осуществляли уже другие люди. Как раз эти-то «другие люди» и являются главным объектом нашего внимания в данном месте.

Речь идет уже о следующей стадии в истории английского авангарда — о 20–40-х гг. XX в. Собственно, начиная с этого времени, следует говорить уже об а н г л о - а м е р и к а н с к о м д в и ж е н и и в культуре. Основные события отныне хотя и разворачиваются в Европе, но участники этих событий зачастую имеют отношение к Соединенным Штатам Америки. Так, в Париж, главное ристалище модернистской культуры, в эти годы съезжаются из Штатов, а также из других точек земного шара многие талантливые и гениальные художники, писатели, ученые, меценаты. Интегрируясь во французское (а большому счету — в европейское и затем мировое) сообщество, большинство эмигрантов не перестают говорить и писать на английском языке. Соответственно, образующееся языковое пространство становится, по существу, англо-американским, или попросту — англоязычным. Однако более адекватным нам кажется в данном случае говорить о т р а н с а т л а н т и ч е с к о м языковом пространстве, имея в виду стремительно участившиеся контакты обоих берегов Атлантики в сфере искусства, словесности, научной мысли, музыки (ср. название оперы Дж. Антейла «Трансатлантика»).

Именно в таком — трансатлантическом и трансевропейском — контексте в послевоенном художественном мире творили Дж. Джойс и Гертруда Стайн, Уильям Карлос Уильямс и Сэмюэль Беккет. Тогда же — в 1920-х гг. важным событием авангардной жизни стало учреждение журнала под названием «transition» (именно так — с маленькой буквы!). О деятельности этого журнала и его авторах здесь хотелось бы остановиться подробнее, так как русскому читателю об этом поистине «полезном ископаемом» европейской культуры, мягко выражаясь, едва ли что-либо известно.

Единственное упоминание о «transition» присутствует в переведенной на русский язык книге английского ученого Нила Корнуэлла «Джойс и Россия». Вот что там говорится:

"Авангардный литературно-художественный журнал «transition» (его название начиналось с маленькой буквы «t»), издаваемый другом и помощником Джойса, Эженом Жола, со своего первого выпуска в 1927 году [журнал открывала статья «Джеймс Джойс, "Открытые страницы работы на ходу"» (Opening pages of a Work in Progress)] объединял и публиковал многих из тех, кто принадлежал к кругу Джойса

[1] *Красавченко Т.Н.* Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и в России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. В 2-х ч. Ч.II. М., 2002. С. 331–332.

или был как-то с ним связан. Он также охватывал различные области европейского модернистского и экспериментального искусства и таким образом с должной полнотой информировал своих читателей и сотрудников (таких, как сам Джойс) о новых тенденциях в европейском и американском-экспатриантском искусстве. В период с 1927 по 1938 г. вышло 27 номеров журнала <...>. Шестнадцать выпусков содержат отрывки из «Работы на ходу» (Work in Progress) Джойса и один (transition 21) включает раздел, посвященный его пятидесятилетию (Homage to James Joyce).

Благодаря усилиям молодой русской женщины по имени София Химмель через «transition» проходил, особенно в первые годы его существования, постоянный поток русских советских (или иногда более старых русских) переводных материалов <...>. Кроме публикаций Джойса и Беккета, которому оказывалась поддержка, Кафки и многих других в «transition» была напечатана пьеса Блока «Незнакомка», рассказы Зощенко, Всеволода Иванова, Владимира Лидина, Пильняка, Пантелеймона Романова, Федина и Новикова-Прибоя; стихотворения Есенина, а также в переводе Макса Истмана дерзкая поэма Пушкина «Гавриилиада»; статьи Эля Лисицкого и Эйзенштейна; статьи о Лефе и Советском искусстве Альфреда Барра и в последних номерах репродукции Малевича и Кандинского"[2].

Уже из этой справки виден масштаб этого периодического издания и круг лиц, причастных к его многолетней и продуктивной деятельности. Поясним только, что роман Джойса, о котором идет речь — это последнее и самое «авангардное» сочинение автора, более известное под названием «Finnegans Wake» («Финнеганова поминки» — на русский не переведен и вряд ли когда-либо будет). Действительно, славу «transition» принес этот скандальный опус великого ирландца, впервые публиковавшийся именно в этом парижском журнале. Однако, ограничить значимость «transition» только этим фактом никак нельзя.

Начать с того, что в череде периодических изданий мирового авангарда «transition» выглядел весьма внушительно — и по объему, и по подбору авторов, и по продолжительности издания. Ни франкоязычные «Revolution Surrealiste» и «Documents», ни англоязычные «Little Review», «Criterion» и «Transatlantic Review», ни немецкоязычный «Sturm», ни русскоязычные «Леф» и «Новый Леф» не могли похвастаться таким интернациональным и интерлингвистическим размахом, как «transition». Перечислим лишь избранные имена, попадавшие своим творчеством в объектив его «камеры»: Г. Стайн, У.К. Уильямс, С. Беккет, А. Бретон, Р. Кено, Ж. Барон, А. Рейес, Л.-П. Фарг, Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Буске, К. Шювер, А. Жид, Лотреамон, Дрие Ла Рошель, Ж. Полан, П. Клодель, Ш. Пеги, А. Мишо, Г. Аполлинер, С.-Ж. Перс, Р. Руссель, А. Арто, П. Реверди, Ж. Рибмон-Дессень, Р. Хюльзенбек, К. Швиттерс, Ф. фон Баадер, А. Штрамм, Ф. Верфель, Ф. Кафка, Г. Тракль, Г. Бенн, Р.М. Рильке, Ф.Т. Маринетти, И. Голль, Л. Зукофски... Иллюстрации для разных выпусков представляли лучшие художники со всего света: В. Кандинский, П. Клее, В. Еггелинг, М. Эрнст, М. Дюшан, Мэн Рэй, Ф. Леже, А. Лот, Л. Мохой-Надь, П. Мондриан, Н. Габо, К. Бранкузи, А. Матисс, Х. Балль, А. Картье-Брессон, А. Джакометти, П. Пикассо, У. Боччиони, Ж. Липшиц... Свои размышления о музыке авангарда публиковали Г. Коуэлл, Дж. Антейл, Э. Варез, А. Шенберг. В общем, трудно назвать какого-либо выдающегося авангардиста тех лет, не засветившегося так или иначе на страницах «transition»...

Издателями и главными редакторами журнала были американцы-экспатриаты Элиот Пол и Юджин Джолас (в справке, приведенной выше, он обозначен как Эжен

[2] *Корнуэлл, Н. Дж.* Джойс и Россия / Пер. с англ. СПб., 1997. С. 59.

Жола). Последний заслуживает особого внимания, ибо с его именем связаны многие творческие линии в авангардной журналистике межвоенного периода.

Юджин Джолас не только занимался делами на протяжении всего времени существования журнала «transition», но и был его идеологом. В конце 20-х гг. в его голове возникла идея издавать необычный журнал, который бы объединил, во-первых, всех творчески настроенных выходцев из США, проживавших на тот момент в Европе, и во-вторых, и в-главных, навести мосты между разными школами международного авангарда.

Характерно, что первоначально журнал хотели назвать «Bridge» или «Continents», намекая на некое межконтинентальное сообщество, призванное быть образованным в будущем в результате журналистской деятельности «transition». Собственно, смысл английского слова *transition* включает в себя такие значения, как «переход», «развитие», «эволюция», «превращение», «смена», «изменение», «модуляция». Озаглавить так новый журнал для Джоласа и его компании значило найти альтернативу понятию «традиции», пропагандировавшемуся в те годы, в частности Томасом Элиотом (см. его текст «Традиция и индивидуальный талант»). Если «традиция» подразумевает передачу знаний и опыта в о в р е м е н и, причем передачу строго регламентированную вековыми устоями и преданиями, то «транзиция» имеет в виду свободную циркуляцию, свободный обмен опытом и знаниями, при этом, что важно, и в о в р е м е н и, и в п р о с т р а н с т в е.

Абсолютный поиск нового, революция и синтез в творчестве, чистый эксперимент мыслились Ю. Джоласом как доминанта авангардного поведения и авангардного творчества. Характерны подзаголовки журнала, фигурировавшие в разных выпусках — «an international quarterly for creative experiment» («международный ежеквартальный журнал творческих экспериментов»), «an international workshop for orphic creation» («международная мастерская орфического творчества»). «On the quest» («Об исканиях») — так назван один из манифестов Ю. Джоласа, напечатанных в «transition». «Искания» здесь — ключевое слово. Ведь «вертикальное искусство» (термин Ю. Джоласа) тем и отличалось от традиционного, что смотрело не назад, на каноны прошлого, а вглубь современного человека и будущего мира, как бы «по вертикальной оси» человеческих возможностей.

Если целью авангардистской деятельности, или вертикального искусства, был тотальный эксперимент над творческими возможностями, то первейшей задачей — я з ы к о в о й э к с п е р и м е н т. «Я дошел до края английского языка», «я погрузил язык в сон», — писал Джойс. «Революция языка, случившаяся в английском языке, есть свершившийся факт», — провозгласил Ю. Джолас в манифесте «Революция слова». А в декларации «Вертикальная поэзия» сообщается: «Расщепление человеческого «Я» в процессе творческого акта может быть достигнуто через поэтическое состояние языка, этого поистине колдовского инструмента; а именно через принятие революционного отношения к слову и синтаксису, а, если понадобится, и через создание герметического языка». Эти заявления можно было бы счесть за голословный эпатаж, однако подтверждению этого постулата Ю. Джолас и все авторы «transition» посвящают десятки страниц — как поэтической и прозаической практикой, так и теоретическими разработками. В ряду последних стояли статьи, названия которых звучали, к примеру, как «О поэтических возможностях некоторых языков» или «Функция языка в современной поэзии». Некоторые выпуски содержали разделы, тематически посвященные языку («Революция языка», «Лаборатория слова», «Лаборатория Логоса», «Мутация в языке», «Языки рас» и т.п.).

В 15-м номере журнала, вышедшем по горячим следам американского кризиса 1929 г. («Великая депрессия»), писалось о необходимости учитывать и культивиро-

вать «реальность УНИВЕРСАЛЬНОГО СЛОВА», ибо «никогда революция языка не была столь насущной».

Что это за «универсальное слово»?

Видимо, имелась в виду идея всеобщего, универсального языка поэзии и, шире, художественного творчества, столь знакомая нам по творениям наших родных «будетлян» и «символистов». Разница только в том, что у Хлебникова и Андрея Белого язык этот созидается на славянской основе, а у Джойса и Джоласа — на основе разных языков мира. Так, Джолас пробовал писать трехъязычные стихи. В книге «Язык ночи» он предпринял попытку создать посредством различных языков искусства новое ощущение мира в его превращенной, преображенной форме. Что уж говорить о Джойсе, в чьих «Поминках» фонд языков насчитывает более шестидесяти... Стремление к новому Вавилону? Почему бы и нет. Кстати, биография Ю. Джоласа так и называется — «Человек с Вавилона». Он был одержим идеей воссоединения человеческих языков. Как пишет Дугальд МакМиллан, автор монографии о «transition», «попытки Джоласа посредством журнала отыскать язык и опыт, лежащие глубже, нежели уровень поверхностных различий в отдельных языках, были в некотором роде компенсацией того межкультурного конфликта, который раздирал его с самого детства»[3]. Многоголосица и полиглотизм не в последнюю очередь были вызваны общей обстановкой в структуре мира — чередой кризисов, миграций, войн и прочих процессов.

«"transition" ставит себе целью представить квинтэссенцию современного духа в его эволюции. Это повлечет за собой, естественно, переопределение некоторых основных концептов, которые символизируют этот новый дух», — писалось в 9-м номере журнала. Главным объектом исследования был избран человек современности, или «внутренний человек» в его творческих ипостасях. В «transition» этот вопрос обсуждался следующими авторами: 1) самим Ю. Джоласом (предисловие к блоку статей под общим названием «Вертикальная эпоха»; 2) М. Бубером, Г. Бенном, Л. Фробениусом, Р. Хюльзенбеком, К.Г. Юнгом, Г. Стайн и др. — в связи с так называемым «метаантропологическим кризисом»; 3) Г. Бенном в статье «Структура личности (описание тектоники человеческого Я)»; 4) Ю. Джоласом в статьях «Изначальная личность», «Логос», «Литература и новый человек». Для Джоласа смысл концепта «transition» состоял в том, что это уже не столько «переход», «мост», «связь» (в пространственном и временном значении), сколько — эволюция, превращение (ср. с названием текста Кафки «Metamorphosis», публикуемого в «transition»), преображение, переход в новые обстоятельства. Манифест «Вертикальная поэзия» гласит: «В этом мире, управляемом гипнозом позитивизма, мы провозглашаем автономию поэтического видения, гегемонию внутренней жизни над жизнью внешней <...> Поэзия устанавливает связь между «Я» и «Ты», поднимая затаенные человеческие эмоции из их далеких, затерянных глубин к свету коллективной действительности и соборной Вселенной».

Нельзя не услышать в этой концепции «нового человека» как «человека цельного», «человека универсального», навеянной Джоласу Максом Шелером и Карлом Эйнштейном, перекличку с русскими теориями космизма (Флоренский, Бердяев, Сетницкий). Авторы «transition» также ищут философского и теологического обоснования своего предприятия. Не случайно поэтому Джолас как автор идеи «вертикального искусства» предложил заменить слово *vertical* неологизмом в джойсовском духе *vertigral*. Ведь *vertigral* сочетает в себе *vertical*, *integral* и *Graal*, т. е. «верти-

[3] *McMillan D.* transition: the History of a Literary Era 1927–1938. London, 1975. P. 9.

кальность», «интегральность» и «граальность» (от «чаша Грааля»). Смысл «вертикальной интеграции» творческих усилий в том и состоит, чтобы объединяться не по внешним признакам, а по внутренним, духовным свойствам объединяющихся. «Дорога к синтезу, к истинному коллективизму, лежит через сообщество и со-общение духовных индивидуумов, движущихся совместно к новой мифологической реальности» («Вертикальная поэзия»).

* * *

Можно сказать, что этот «эксперимент по объединению экспериментов», который представлял собой «transition» со всеми его сподвижниками, удался. Возникла общая (по крайней мере в рамках Западной Европы) международная среда творческого поиска. И если само имя журнала ныне несколько затерялось — незаслуженно — в памяти исследователей, то его продукция, или, скажем так, продукция его авторов, на настоящий момент хорошо известна — в соответствующих кругах — и составляет фонд западной авангардной мысли XX в.

Ниже в этом разделе мы публикуем небольшую подборку текстов, имеющих самое непосредственное отношение к той школе, или среде, о которой шла речь здесь. Это прежде всего произведения двух ключевых фигур англо-американского авангарда — Джеймса Джойса и Гертруды Стайн. Джойс представлен здесь начальным фрагментом из его романа «Финнегановы поминки». Как мы уже говорили, перевод его на русский, так же, впрочем, как и на любой другой, язык составляет колоссальную проблему, так как непонятно, вообще-то, с какого языка, или, вернее, с каких точно языков, надо делать перевод. Не лишена некоторого эстетического интереса попытка русского поэта Анри Волохонского «переложить российскою азбукой» отрывки из «Поминок»[4]. Однако проблемы она, конечно, не решает, да и, по большому счету, не задается такой целью. Мы оставляем английский (парааглийский?) текст таким, как он есть, дабы читатель смог хотя бы познакомиться с этим чудом языка.

Текст Джойса предваряется двумя «околоджойсовскими» статьями. Одна — незаурядного канадского культуролога Маршалла Маклюэна. Ее название «Джеймс Джойс: тривиальное и четвериальное» отсылает к эпизоду из жизни самого писателя. Как-то раз Джойса упрекнули в тривиальности многих используемых им языковых каламбуров. «Да, какие-то из них тривиальны, а какие-то четвериальны», — не удержался и снова скаламбурил тот.

Другая статья — упомянутого выше Юджина Джоласа (перевод с английского наш). Кроме того, мы помещаем две «деклараци» последнего: «Революция слова» и «Вертикальная поэзия».

Далее следуют несколько вещей Гертруды Стайн — фрагмент ее художественного текста «Нежные кнопки» на языке оригинала, миниатюра «Разъяснение» в нашем переводе и лекция Г. Стайн о сущности американской литературы, в переводе А. Ивановой. Эссе-статья У.К. Уильямса, друга и корреспондента Г. Стайн, повествует об особенностях языка в ее текстах[5]. Эти особенности выделяют ее даже из того

---

[4] См.: *Джойс, Дж.* Уэйк Финнеганов: Переложение А. Волохонского. Тверь, 2000. Ср. также недавно выпущенный компакт-диск Леонида Федорова с читкой этих «отрывков» под музыкальное сопровождение.

[5] Более подробно на эту тему читатель сможет узнать из нашей статьи «"Грамматика может быть пересоздана...": экспериментальная поэтика Гертруды Стайн» из 1-го номера за 2003 г. «Известий РАН. СЛЯ».

огромного сонма авангарда, который нахлынул в начале XX в. на Европу и Америку. Вот выдержка из статьи американского писателя Шервуда Андерсона:

«Каждый художник, работающий со словом, должен временами испытывать глубокую неудовлетворенность из-за ограничений, налагаемых самим материалом. Чего только он не мечтает соткать из слов! Перед ним расстилается сознание читателя, и он хочет создать там новый мир ощущений или, точнее, пробудить к жизни все мертвые и уснувшие чувства.

Можно сказать, что творец хочет расширить владения своего искусства. Тот, кто работает со словами, хочет ощущать на губах их вкус, вдыхать их запах, пересыпать их, словно горсть камушков, и слышать, как они гремят и стучат друг о друга; он хочет, чтобы слова на белой странице сразу останавливали взгляд, чтобы они выскакивали из-под пера и до них можно было дотронуться, как прикасаются к щеке возлюбленной.

Я думаю, что книги Гертруды Стайн в самом прямом смысле дают словам жизнь.

<...>Я вижу работу Гертруды Стайн как строительство, как возрождение жизни в городе слов. Нашелся один художник, готовый принять насмешки, готовый отказаться от чести написать Великий Американский Роман, поднять из руин англосаксонскую Сцену и увенчать себя лаврами великого поэта, готовый жить среди слов-садовников, слов-работяг, слов-хулиганов, среди усердных и бережливых, безропотных и покинутых обитателей этого святого, полузабытого города.

И какая это будет чудесная, какая тонкая шутка богов — если в конце концов творчество именно этого художника останется в веках как самое значительное из того, что создано словометателями нашего поколения!»[6].

Гертруда Стайн занимает в англо-американском контексте место первопроходца экспериментальной литературы. Ее еще называют «бабушкой авангарда», хотя «бабушка» эта дала бы фору многим своим «внучатам» и «воспитанникам» в части поэтического экспериментаторства.

Гертруду Стайн, вместе с Эзрой Паундом, считали своим учителем многие представители позднейшего авангарда. Такие как, например, Луи Зукофски (1904–1978), американский поэт, учредитель и деятель движения «объективистов» в США. Или как Ларри Айгнер (1927—1996), участник более позднего течения под названием «Языковая школа поэзии» (Р. Крили, Д. Левертов, Р. Дункан, Ч. Бернстайн и другие)[7].

Несколько особняком стоит Эдвард Эстлин Каммингс (э.э. каммингс) (1894–1962) — лирик-урбанист, стремившийся передать в своих крайне необычных по форме стихотворениях красоту технических форм. Он известен своими экспериментами с пространственным расположением текста и графикой слов. В завершение раздела мы публикуем избранные поэтические вещи из его репертуара.

---

[6] *Андерсон Ш.* Творчество Гертруды Стайн. Пер. с англ. // Иностранная литература. № 7, 1999.

[7] Основные произведения этой школы были собраны в книгу с показательным названием: The L=A=N=G=U=A=G=E Book. Ed. by Bruce Andrews & Charles Bernstein. Southern Illinois University Press, 1984). Интересующая нас традиция англо-американской экспериментальной поэтики описана в кн.: *Quartermain P.* Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe. Cambridge University Press, 1992. Автор этой монографии очень точно определяет поэтику данной школы как «дизъюнктивная», или «альтернативная».

Маршалл Маклюэн[1]

ДЖЕЙМС ДЖОЙС: ТРИВИАЛЬНОЕ И ЧЕТВЕРИАЛЬНОЕ

«We've had our day at triv and quad and writ our bit as intermidgets».

(I)

Многие были бы не против, чтобы кто-нибудь растолковал для них фразу Джойса, остроумно выпаленную последним в ответ на замечания критиков по поводу его языковых каламбуров: «Ну да, некоторые из них тривиальны, а некоторые так вообще — квадривиальны». Он и здесь не обошелся без своего фирменного трюка. Он хочет этой репликой сказать, что все его каламбуры — это буквально перекрестки значений на путях сообщения и что к тому же все его приемы, направленные на упорядочивание потока сообщений, заимствованы им, с одной стороны, из трех классических дисциплин, какими являются грамматика, логика и риторика, и, с другой стороны, из четверного цикла: арифметики, геометрии, музыки и астрономии.

Во времена, когда Джойс обучался трем классическим дисциплинам в иезуитской школе, в Европе как раз наблюдалось возрождение интереса к древним практикам общения. Косвенным образом на этот факт повлияли исследования археологов и антропологов девятнадцатого столетия, обратившихся к культурам древнейшего прошлого. Новая наука свидетельствовала об огромной роли языка и письменности в возникновении общества и культурном обмене. Целостный междисциплинарный подход в изучении первобытных культур способствовал новому взгляду на язык как составляющую всего культурного пространства. Язык рассматривался в тесной связи с производством орудий труда и экономической жизнью древних народов. Он стал изучаться как неотъемлемая часть общественных процессов.

Тогда-то Джойс и открыл для себя Вико. «Новая наука», написанная в начале восемнадцатого века, описывала язык в качестве основного материала для антропологии и исторической науки. В ней говорилось, что сохранившиеся языки могут быть рассмотрены как действенные модели по отношению ко всей древнейшей культуре, так как посредством естественного языка устанавливается контакт с человеческим прошлым во всей его целостности. Средства, используемые грамматикой, этимологи-

---

[1] *Маклюэн, Маршалл* (McLuhan, Herbert Marshall) (1911–1980), также *Мак-Люэн, Маклуэн*, — канадский филолог, исследователь психологических и социальных последствий развития языка и средств массовой коммуникации. Автор концепций «Гутенберговской галактики», «глобальной деревни» и «электронного общества». Идеи Маклюэна, получившие распространение в 1960-х гг., пережиили ренессанс в 1990-х гг. в связи с распространением персональных компьютеров и появлением «Всемирной паутины». В свое время был и поныне остается культовой фигурой западной гуманитарной мысли — «оракулом электронной эпохи». Особенный интерес представляют связи Маклюэна с литературой модернизма-авангарда. В 1943 г. он знакомится с английским художником и писателем Уиндемом Льюисом, главой английского авангарда первой половины XX в. Это знакомство сильно повлияло на мышление Маклюэна, и он посвятил многие свои культурно-критические работы новаторской литературе модернизма. Часть их собрана в книге «Внутренний ландшафт» (1969), откуда и взята нами для перевода статья о Джойсе. На русском языке вышли две книги Маклюэна: Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. М., Жуковский, 2003, и Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.

ей и словообразованием, вполне могли бы быть нам свидетельством об экономическом, социальном и духовном развитии человечества. Если геология в силах восстановить историю Земли по глинистым и скалистым слоям почвы, то постулируемая *новая наука* с еще большими успехами могла бы основываться на живых человеческих языках. Прежде историками предпринимались попытки воссоздать модели каких-то отдельных сегментов человеческой предыстории. Но то были всего лишь гипотезы, базирующиеся на отрывочных данных. Ученому нового типа не придется больше довольствоваться выдумками, чтобы оживить человеческое прошлое, так как оно полностью наличествует в языке. Оно реально, добавил бы Джойс, в той же степени, в какой реальны события, отражаемые в кинохронике. У нас же есть возможность устроиться поудобнее и созерцать, как в грандиозной хронике под названием «Поминки по Финнегану» отображается всецелая история человечества, его прошлое и настоящее. Для этого нам понадобится особый глаз-анализатор, луч которого направлен на процессы, происходящие внутри и вокруг слов.

Джойс познакомился с такого рода стилистикой через символистов. Для последних характерным является то, что, например, верлибр мыслился как возврат к формальной ритмике древних литаний, гимнов, а также к традиции псалмов. Но все это новое искусство, замешенное на литургических практиках, было, по сути, переосмыслением классической риторики, ресурсы которой долгое время не были востребованы. Вплоть до восемнадцатого века риторика преподавалась в том виде, в каком она была сформулирована Цицероном и Квинтилианом. А собственно лингвистическая теория, на которой основывались позднее риторики, отошла на время в тень. Затем ньютонианская наука и вовсе отказалась от услуг классической риторики в пользу пространственных и изобразительных представлений об окружающем мире. С тех пор поэзия, от Томсона до Теннисона, описывала мир в терминах внешней изобразительности. Психология оперировала пространственными терминами. Категории времени, традиции и языка привлекались в минимальной степени. Именно к таким взглядам на язык и искусство обратилась поэзия конца девятнадцатого века. Символисты уже озабочены внутренним пейзажем мысли, в котором поэт, обращаясь сразу к нескольким временным пластам, делает человеческую историю своим собственным достоянием.

Важно уяснить себе, почему столь долгое время о древнем подходе к наукам предпочитали не вспоминать, тогда станет понятным современное возрождение интереса к ним. Смысл новой ситуации состоит в том, что современная антропология и психология пользуются грамматическими, логическими и риторическими методами в их древнейшем понимании, а не в средневековом или возрожденческом. Теория языка в ее современном виде во многом соотносится с полумагическими представлениями древних. Наши взгляды на язык как на нечто относящееся к жесту, действию и к целостному образу человека, являют собой гораздо более эффективный инструмент для анализа художественного стиля и искусства слова, чем любой из рационалистических подходов. Скажем, для Малларме, Валери, Джойса и Элиота риторические фигуры значимы как особые состояния человеческого духа. Последние исследования Эдварда Сепира и Б. Уорфа в области языка показали, что язык это нечто большее, чем складское помещение для научной мысли. Все существующие и возможные научные теории в зародышевой форме содержатся в языковой структуре соответствующих культур. Малларме еще в 1885 году сформулировал и использовал в своем творчестве теорию языка, объединяющую общую науку и филологию и известную в наши дни под именем «металингвистика». Как бы то ни было, подобные взгляды на язык были общим местом еще у Кратила, Варрона и Филона Иудейского. Они были известны и Отцам Церкви и лежат в основе основных традиций толкования Библии.

Если техника «четырехуровнего толкования» снова востребована в качестве основной в новых критических теориях, то это потому, что сами поэтические творения, создающиеся начиная с 1880-х гг., требуют таких подходов для своего описания. В каждой из страниц «Поминок по Финнегану» есть что-то от лабиринтообразной сложности Священного Писания. А центральным мотивом «Поминок» является расшифровка некоего письма, откопанного в огороде курицей по кличке Белинда. Поуп написал свои «Ключи к Локону» в форме дотошного толкования символических смыслов своей поэмы. Джойс сочинил свое произведение в виде ключа, который призван ее же и отомкнуть. Кроме того, для Джойса, равно как и для св. Августина, науки тройного и четверного циклов образуют гармонический сплав словесности и науки, что, конечно же, справедливо и для любого толкователя Библии и лингвиста.

В качестве одного из примеров того, как древняя словесность соотносилась с циклом четырех искусств, можно привести трактат св.Августина «О музыке», представляющий собой рассуждение о ритмике, астрономии и просодии. Во времена св. Августина было принято рассматривать ритмику в соотношении с числами, с арифметикой, поскольку считалось, что космос построен на числовых закономерностях, а земная музыка всего лишь соответствовала более высокой музыке сфер. В эстетическом плане музыка мыслилась на пересечении поэтики и математики, грамматики и астрономии. Каждой букве алфавита соответствовало то или иное число, в точности как Рембо связывал гласные звуки с цветами. Таким образом, мысль, высказанная Рескином, о том, что в Средние века природа света трактовалась как состоящая из цветовых аккордов, показалась бы св. Августину очевидной и тривиальной, тогда как для Джойса она определяющая. К примеру, один из самых важных и глубоко укорененных мотивов в «Улиссе» — это эпизод, когда Стивен исполняет на пианоле у Беллы Коэн «ряд чистых квинт», подчеркивая своей игрой их ритуальную значительность, ведь «доминанта и тоника разделены наибольшим возможным интервалом, который... Есть обширнейший возможный эллипс. Сообразующийся с конечным возвратом. С октавой... Что пошло на край света, лишь бы не пересечься с самим собой. Бог, солнце, Шекспир, коммивояжер... Самый длинный обход есть кратчайший путь домой». Музыкальный аккорд выступает связующим звеном в цепи человеческого становления, возвышения души, движения светила по знакам зодиака, Воплощения и Вознесения, ментального лабиринта искусства и загрязненного лабиринта торговли. Все эти различные темы представлены в эпизоде «Цирцея» отнюдь не случайно. Они буквально пронизывают весь эпос, в котором все возможные искусства и науки объединяются на основе одного и того же солярного мифа, образующего любую эпическую структуру, включая гомеровскую. Любое происшествие становится точкой, в которой сходятся все искусства. Например, упомянутая тема возврата коммивояжера снова всплывает в эпизоде «Итака» в связи с Блумом в качестве Вечного Жида. «Техника» данного эпизода — «катехизис (безличная)».

> И отбывший — нигде, никогда и никак не явился бы снова?
>
> Вечно скитался б он, принуждаем одним собою, до крайних пределов своей кометной орбиты, за неподвижные звезды, солнца изменчивые, и зримые лишь телескопу планеты, и разные разности космоса, до крайних границ пространства, из земли в землю переходя, между народов, среди событий. Но где-то, едва различимо, он услыхал бы и, словно того не желая, нудимый велением солнца, последовал зову вернуться.
>
> (Пер. С. Хоружего)

Астрономия действует в «Улиссе» в двух режимах, Восточном и Западном, что вполне отвечает структуре произведения, движущегося вслед за солнцем, восходящим и заходящим. Более того, первый эпизод книги, поставленный в соответствие с

искусством теологии, носит литургический характер. Будучи одним из малых эпосов, содержащихся внутри основного сюжета «Улисса», он повествует о куске лимонного мыла, купленного Блумом рано утром. С одной стороны, кусок мыла представляет собой комический и сальный элемент в ритуальном лабиринте, преодолеваемом Блумом в тот день («Похищение локона» Поупа — тоже комико-эпическая поэма, со сходной улиссовской концовкой). Мыло провозглашает с небес:

Я и Блум, мы всех важней, всякий видит сам:
Придает он блеск земле, я же — небесам.

С другой стороны, мыло предстает как символ благодати, объединяющий земное и звездное, герметичное и астрологичное, лабиринты Востока и Запада. Оба уровня реальности, находящиеся в противоборстве в течение всего Блумодня, обретают, таким образом, примирение где-то в звездных далях. В качестве другого знамения о примирении Блума и Стивена в том же самом контексте косвенным образом возникает Данте. Данте, подобно Джойсу и Элиоту, использует благодать как символ согласия между Востоком и Западом. Согласие, однако, не означает слияния. Об этом отчетливо говорится в эпизоде «Итака», в котором Блумово «восточное» кредо о совершенствовании, «процесс конвульсивных метаморфоз от младенчества через зрелость к распаду» (X) сопоставляется со стивеновским «западным» путем: «Он утверждал собственную значимость как сознающего и рассуждающего животного, путем силлогизмов продвигающегося от известного к неизвестному, и как сознающего и рассуждающего реагента между микро- и макрокосмом, неотменимо воздвигнутыми над неопределенностью пустоты» (X). Контрапункт этих двух лабиринтов проводится по всему тексту «Улисса». Первый — «Восточный», герметичный, земной и телесный, продвигающийся перистальтическими конвульсиями к метаморфозе (как пример — марксистский историческо-диалектический материализм). Второй — «Западный», когнитивный лабиринт, построенный на языке и на аналогиях и сознающий самого себя. Джойс, истинный мастер аналогий, не сводит эти реальности к общему знаменателю, позволяя их неотменимым модальностям играть между собой в примирение, не сливаясь при этом в одну массу. Если огрублять, эти два образа действия отсылают, соответственно, к четверному и тройному циклам наук.

Блуму в «Улиссе» приходится переплывать океан превращений. Задачи его приключений лежат в социальной, этической, политической плоскостях, по сравнению с чисто духовными поисками Стивена. В прорисовке этих тематических линий Джойс следует классическим образцам строгости, что мог бы по-настоящему оценить читатель, знакомый с традиционными циклами из трех и четырех наук. По слову св. Фомы (О Троице V, 3), «Эти дисциплины известны как тривиум и квадривиум, так как по ним, как по дорожкам, пылкий ум приходит к тайнам философии». Они вводят учащегося в мир науки.

В то время как в трактате «О музыке» св. Августина речь идет о традиционном подходе к рассмотрению взаимосвязей между ритмикой и астрономией, в его работе «О христианском учении» тройной и четверной циклы наук ставятся в соотношение с библейской экзегезой и священным красноречием. Эта идея выглядит как приобщение цицероновского идеала о doctus orator к новым задачам христианских богословов и учителей Церкви.

В этом отношении трактат Цицерона «Об ораторе» — проповедь классического гуманизма, попытка увязать всю греко-римскую культуру в образе идеального оратора. В таком виде эта идея существенна не только для св. Августина и св. Иеронима,

но и для большинства средневековых и ренессансных пособий для принцев и придворной знати. Впрочем, это не просто некий свод древних культурных правил, ведь сам Цицерон сознательно следует линии досократиков. Его чаяния направлены на формирование совершенного во всех практических отношениях человека, нежели ученого и размышляющего мужа. Следовательно, он скорее идет по стопам Исократа и софистов, чем Сократа, Платона и Аристотеля. Эти его предпочтения, а также конфликт, воспоследовавший этому, явились определяющими для культуры всей Западной Европы вплоть до настоящего момента. Джойс дает прозвучать всем эти темам в своей книге. Его Блум чем-то напоминает благоразумного гомеровского «мастера на все руки» и одновременно цицероновского оратора.

Поскольку в Гутенбергову эпоху, ту, о которой шла речь, основной областью риторики и общественного управления является реклама, Блум предстает в романе в образе рекламщика, составителя текстов и агента. Он начитан, энциклопедически образован и способен подобно цицероновскому оратору красноречиво излагать мысли на любую тему. Вот что говорит Гражданин в эпизоде «Циклопы»:

> Клянусь моими подштанниками, если подымешь с полу соломину и скажешь этому Блуму: *Гляди, Блум. Видишь эту соломину? Это соломина*, — клянусь троюродной бабкой, он будет про нее толковать битый час, я точно вам говорю, и не запнется ни разу.

В это же самое время наш Блум уже где-то в другом месте изучает «Ужасные разоблачения Марии Монк» и «Метафизику» Аристотеля. У Блума как человека всячески образованного и сознательного гражданина мыслительный горизонт простирается от самых небес до земли, включая при этом, что характерно, все стороны общественной жизни. Относительно условий современной жизни Джойс характеризует Блума по всем законам классической риторики как непревзойденного оратора и, как у Гомера, «мастера на все руки».

> «Каковы обычно бывали его последние размышления?
>
> О некой единственной и уникальной рекламе, невиданной новинке рекламного дела, поражающей изумлением прохожих, очищенной от всего стороннего, сведенной лишь к самому броскому и простому, целиком обозримой с одного взгляда и сообразной с темами современной жизни».

Идеальный оратор будет представлять собой человека энциклопедических знаний, потому как обучение всегда предшествует красноречию. И раз уж он будет всемогущим гражданином, он будет красноречив по любому поводу, касающемуся корпоративной жизни. Но красноречие требует развитого чувства такта, ощущения ответственности за свои слова и умения вставить слово, где надо. Весь Блумов день — продолжительная демонстрация Блумова утонченного чувства слога. Но высокий стиль в языке или в поведении из всех вещей, как заметил Аристотель в согласии со всей античной мыслью, является самой сложной, требующей живого чувства восприятия реальности и реакции на меняющиеся обстоятельства времени, места и человеческих отношений.

Джойс подчеркивает умение Блума соблюдать приличия в обществе особенным, весьма остроумным способом. У Гомера Одиссей узнает от Цирцеи, что после того как он минет Сирены, перед ним откроются две дороги. Одна пролегает через Блуждающие Скалы, через которые удалось пройти в одиночку Ясону из «Аргонавтов». Другая стелется между Сциллой и Харибдой, скалой и водоворотом. Одиссей не идет по лабиринту Блуждающих Скал. А вот Блуму удается проплыть в безопасности оба лабиринта, чем он превосходит Одиссея. Скалы — это жители города, общество,

рассмотренное как бездушная военная машина. «Каменные» люди — это дети солнца, обитатели пространства, отделенные от времени, ассоциирующиеся с культурой друидов. Их оппоненты — «Мертвецы» (см. заключительный рассказ из «Дублинцев»), дети луны, кельтские сумерки («cultic twalette», «культские смумрики»), передвигающиеся по водным городам времени, памяти и чувств. На противопоставлении этих двух лабиринтов из камня и из воды Джойс построил каждый кирпичик своей работы. Так же и все антиномии «Поминок» объемлют собой эти полярности, H.C.E. — подсобник на стройке и A.L.P. — река, мужское и женское; Шем и Шон, поэт и цензор. А так как буквы алфавита тоже участвуют в этих полярностях, важнейшей задачей становится распознание их герметических значений, если вы не хотите затеряться в мире «Поминок».

В том же эпизоде о Странствующих Скалах есть еще один аспект стиля, наблюдаемый в контрастирующих друг с другом монологах Стивена и Блума. Скачкообразное движение пространных мыслей Стивена противопоставляется медлительной, приземленной речи Блума, когда каждый из них пытается провести свою партию в симфонии вымышленных иллюзий и неподлинных характеров.

Блум как персонаж «Улисса» олицетворяет современное воплощение идеи классической строгости, тогда как Стивен демонстрирует чувства, испытываемые поэтом при освобождении от социальных оков. В эпизоде «Эол», или «газетном» эпизоде, искусством которого является риторика мы видим, как Стивен отклоняет приглашение из издательства в пользу карьеры журналиста. Эпизод начинается с появления лабиринта из камня и стали, т. е. дублинской железной дороги; дальше в действие вступает мир пространственных коммуникаций, контролируемый средствами массовой информации. (У Элиота в стихах из сборника «Криолан» тоже возникают лабиринты с пространственной организацией, персонифицированные в образе правительства в технологическую эпоху). Перемежаясь друг с другом, в эпизоде звучат мотивы пространственной власти, бесплодности массовой информации и воспоминания о великих ораторах древности (коммуникация во времени), сопровождаемые экскурсами в эпоху Синайского каменного лабиринта и Моисеевых законов, альтернативы современному миру газет-однодневок. Профессор Макхью вспоминает о «речи, произнесенной Джоном Ф. Тейлором в университетском историческом обществе» по поводу возрождения ирландского языка. Аргумент Тейлора состоял в том, что «если бы молодой Моисей придерживался подобных взглядов на жизнь (имеется в виду египетско-английское видение еврейско-ирландской культуры и языка).... Он бы никогда не воззвал к Вечности, окружаемый зарницами на Синайской горе, и никогда бы не зажегся в нем огонь вдохновения, и не стал бы он выводить скрижали своих законов на языке его изгнанников».

То, что эта речь играет центральную роль как в «Улиссе», так и в «Поминках», в эпизоде об Анне Ливии, возможно, обусловлено тем фактом, что только эти два пассажа Джойс согласился начитать для записи на граммофон. Стивен высказывается об этой речи в своей «притче о сливах», после чего вся компания с шумом покидает каменно-стальной лабиринт мира прессы и направляется в водяной лабиринт пивного паба. В «Поминках» писатель Шем, подобно Моисею, — изгнан из языка («outlex»). Пророк не может быть ритором. Он не стремится произвести впечатление, это более или менее известно. Но он к тому же еще и отщепенец, шаман, козел отпущения. Художнику, для того чтобы он мог исполнять свою очищающе-искупительную функцию, необходимо быть мимом. (Очищающе-искупительная функция Геркулеса как мифического героя преобладает в ночном мире «Поминок», например в эпизоде, когда герой поручает Алфею, потоку речи и коллективного сознания, роль чистильщика

Авгиевых конюшен мысли и чувств.) Художник, будучи мимом, не может быть благопристойным и велеречивым, как Улисс; он — притворщик. В качестве притворщика и подражателя он исполняет роль не моралиста, но шута. Он должен стать всеми вещами сразу, чтобы они раскрылись. А чтобы стать всем сразу, нужно опустошить самого себя. Именно на примере классической риторики с ее строгостью Джойс показывает, что в отличие от оратора художник не призван четко выражать свои мысли. У настоящего художника может и не быть характерного стиля, но обязано быть некое чрево, через которое множественные аспекты действительности могли бы проговаривать себя. Вздор, что художник якобы полагает между вещью и читателем свой личный смысл. Стилистика позволяет художнику в юности (в «Портрете») общаться с учителем — с голосом Отца, наставника по искусству. (Джойсу, как и Честертону, доставляло удовольствие выслеживать множественные остроумные проявления окружающего мира, и какими бы отдаленными ни были его аналогии и парадоксы, они никогда не звучат надуманно и вымученно. В них не только тонкая работа ума, но еще и призыв к таковой читателя.)

В то время как этический мир «Улисса» населен отчетливо прописанными человеческими персонажами, более метафизичный мир «Поминок» предстает перед нами в виде знаков самого бытия. Это мир ночи, и мир этот, как любит повторять Джойс, — «азбуквальный» («abcedminded»). Буквы алфавита («каждая буква Богом ниспослана»), застывшие, оформившиеся жесты всеобщего творчества, из глубины веков проплывают перед нами в благом великолепии. Эти знаки вековечного общения разума с природой, разыгрывающие сцены из внутренней жизни и духовного опыта в их бесконечной чуткости к событиям внешнего мира. Сага о человеческом познании. В этих сказаниях о человеческом познании, духовном восхождении и черпал Джойс архетипы для своей поэтической работы. Он, кажется, был первым человеком, подметившим в безумной пляске бытия, в действительности, воссоздаваемой методами искусства, глубинную закономерность в функционировании внешнего и внутреннего восприятия. Джойсу было известно, что о чем-то подобном говорил еще Аквинат. Ясное выражение эта идея получила в «Стивене-герое» и «Портрете», и с тех пор вся поэтика Джойса основывалась на аналогиях человеческого восприятия.

Учение о речевых стилях, лежащее в основании классической риторики, построено на глубинных аналогиях, поэтому обсуждать его роль в джойсовских произведениях — значит оказаться в самом центре его поэтической системы. В «Улиссе» каждому персонажу присуща своя интонация, а сама книга балансирует на грани эпоса и драмы. Но уже «Поминки» в подавляющей своей части — драма, и приемы, необходимые для этого жанра, берутся автором из четвертого раздела риторики, а именно — «pronunciatio», т. е. действие, манера исполнения. Данное направление в риторике было ведущим в теории речи Древнего мира, будучи синтезом риторики как таковой, психологии и других дисциплин. Об этом размышляет св. Фома, например, в «Сумме» (I, 57, 4 ad 3), касательно видов общения людей и ангелов:

> И если, следовательно, ангелы знают о материальном мире и его состояниях, они не могут не знать и о том, что происходит в чувственном и подсознательном мире животных, и о том, что происходит у человека, постольку, поскольку чувственные потребности человека иногда действуют под влиянием чисто телесных ощущений...

Отношение по аналогии между внешними знаками и жестами и внутренними процессами, душевными состояниями составляет фундамент драмы как вида искусства. В «Поминках» об этом речь везде. А следовательно, любые попытки переска-

зать их сюжет от какого бы то ни было лица в однозначных выражениях являются грубым искажением. Представление Джойса об «азбуквальной» природе его текстов может быть проиллюстрировано его повсеместными ремарками об алфавите. Ему были отлично знакомы все многообразные исследования археологов и антропологов в области добуквенных алфавитов и иероглифики, не исключая традиционного учения о Каббале. Ко всем эти знаниям он присовокупил томистские теории о связи этих вещей с духовными процессами. Отсюда его противопоставление H.C.E. и A.L.P., основанное на различии между познающим и восприимчивым разумом. H.C.E. — горный массив, мужское, активное начало. A.L.P. — река, женское начало, пассивное. С другой стороны, ALP означает по-английски «горная вершина», а буква «H» исторически часто ассоциируется с «A», кроме того, буква «A» символизирует сразу и быка, и плуг, одновременно и первейшее занятие, и первая буква алфавита; таким образом, партии HCE и ALP в диалогах зачастую взаимозаменяемы. Джойс любит каламбурить по поводу Дублина, призывая рассматривать диалоги в тексте как «сходящиеся и двоящиеся края Дублина» «doublends joined». Неутомимый мастер аналогий, Джойс творит с равным талантом и на метафизическом поприще, и на натуралистическом.

Один из стрежней, по которому движется повествование, — это ритуал. Ритуальность присутствует во всех джойсовских произведениях. Важной особенностью второго имени Стивена — Дедал — является то, что мифическому Дедалу, изобретателю лабиринта, приписывается первенство низведения древних ритуальных культов до формы искусства. Другими словами, Дедал первым уловил тайную связь между языческими ритуалами и лабиринтообразно воспроизводящими их художественными практиками. Языческие ритуалы представляли собой подражание природным процессам *in sua operatione*, поскольку считалось, что душа, замкнутая в своем существовании, могла быть освобождена обратным прохождением по всем ступеням ее низвержения, минуя каждый из этапов материального бытия. Не случайно поэтому, что все подражательное искусство на начальном этапе вышло из языческих ритуалов и мистерий. И если Дедал был первым, кто отметил эту закономерность, то Джойс увидел в древних ритуалах низвержения и возврата воплощение лестницы человеческого познания в драматической и знаковой форме. Переигровка любого момента познания произведет на свет, таким образом, уникальный художественный образ этого момента. В этом случае художественная форма будет соответствовать глубинному содержанию, причем художнику удастся уловить неуловимое. (М.Д. Шеню, отмечал, что основной корпус «Суммы» св. Фомы, базируется на неоплатонических представлениях об излиянии божества и возврате, которые язычниками, в свою очередь, возводились к мифу о движении светила: «Эта модель... используется св. Фомой отнюдь не в качестве удобной схемы, которой он мог бы по своему усмотрению оперировать при изложении своей тайной доктрины, а в качестве общей структуры знания, выводящей мышление из самой сердцевины постигаемой истины». (Cross Currents, II, 2, p. 72)

Именно ритуальное самоощущение Джойса позволяет ему манипулировать огромным массивом знаний, ведомое его аналогическим чутьем, прозревающим в ритуале сразу и структуру познания, и образец такта.

В связи с этим можно предположить, что книга Остина Фаррера «Перерождение образов» (Dacre Press, 1949), являющаяся комментарием к Откровению Иоанна Богослова, вероятно, может служить идеальным руководством по Джойсу. Его выводы вполне применимы к джойсовской поэтике: «Если Иоанн имеет дело сразу со столькими контекстами, начиная от недельного календаря и годового священного цикла, модели традиционной эсхатологии, и заканчивая проповедью Христа и мно-

жественными версиями Ветхого Завета, то как ему удается со всем этим справляться, не теряя общей нити рассуждений? Ответ надо искать в его схемах, представляющих собой календарные циклы еврейской и христианской традиций, наложенные на карту знаков зодиака. Каждая часть текста создается им по данной схеме: каждый параграф или глава соответствует определенному дню недели, годовому кварталу и т. д. — так он никогда не запутывается. При каждом новом обращении Св. Иоанна к схеме последняя хранит память о всех предыдущих циклах, только наращивая значения. Это позволяет содержанию постоянно обновляться и дает импульс для бесконечного варьирования того непрерывающегося тематического цикла, которым является литературное видение Апокалипсиса.... Св. Иоанн начинал работу с прорисовки схемы... однако дело не ограничивалось простым созерцанием таблицы; таблица должна была сама заговорить своей структурой, только тогда она испускала свои тайны. По мере того, как дух медитировал над схемами, выстраивалась целая лестница, ведущая ввысь... пока наконец Чаемый мир не разорвался в видении пророка, накопив энергию всего того, что переживалось им на пути.

Труднее всего нам представить себе тот мысленный мир, в котором схема, простая схема, могла бы почитаться как священная и светоносная вещь. Но такой мысленный мир полностью конгениален нашему двадцатому столетию, как его описывают современные художники и ученые. Поворачивая свой взгляд на необъятное поле экзегезиса времен патристики, профессор Фаррер невольно дает нам прекрасное описание работы Джойса (который сам обращался к этим историческим проблемам). Это можно рассматривать как знак той глубинной целостности современной культуры, которую мы можем наблюдать у лучших ее представителей.

Как показал Хью Кеннер в своем эссе о «Портрете», уже на первой странице романа задается непрерывный смысловой цикл, с каждым витком которого Джойс все глубже и глубже раскапывает семантическую почву и обогащает свои прозрения о существовании. Этот цикл представляет собой модель эволюции человека, в его чувственной, нравственной и интеллектуальной ипостасях. Это общая структура познания. Цикличность повествования позволяет Джойсу фиксировать моменты духовного роста героя-художника, пользуясь техникой портрета, в противовес обычному сюжетному методу. В «Улиссе» день Блума — это солнечный цикл в социальном и политическом измерениях. «Поминки по Финнегану» — уже полномасштабный ритуальный цикл, вбирающий в себя всю историю человечества в ее целостности. Действие «Поминок» развертывается в соответствии с христианским годовым календарем, но в любой момент четыре квартала календаря могут превратиться в кровать Н.С.Е. с четырьмя столбиками или в четырех евангелистов. В каких-то местах это напоминает ипподром, в других — экскурсию по музею, в третьих — телерадиосеть. Использование этих аналогических структур в качестве творческих техник сходно с тем, что замечает проф. Фаррер о св. Иоанне: «Написанная часть текста всегда становится определяющей для последующего материала.... При описании видения Свечи он держал в уме Захария и Даниила, при описании Семи посланий он держал в уме видение Свечи... Это видение вызывало в его памяти символику светочей и звезд, их мистического родства... Возвращаясь снова к эпизоду о видении, он начинал слышать в нем послания Христа к Семи Церквям.... Толкование Имени Божьего осуществляется в коротком пассаже, состоящем из Приветствия, Славословия, Пришествия, Обета и Заключительной молитвы... этот короткий пассаж формулирует Имя Божие, а уже следующий, более длинный пассаж призван сформулировать короткий. ... А уже исполнение должно последовать в очередном прорицании или видении».

(II)

Проф. Фаррер не просто проливает свет на Джойса, но и дает нам представление о реальных исторических практиках толкования Библии в энциклопедическом ключе, будь то методика тривиума или квадривиума. Вначале нами было сказано, что возрождение интереса к древним циклам наук не было простой тягой к архаике, но было вызвано последними открытиями в лингвистике, эстетике и антропологии. Теперь, когда мы указали на основные стороны этой проблемы в творчестве Джойса, имеет смысл рассмотреть более пристально то, как писатель трактует каждую из упомянутых дисциплин. Надо иметь в виду, что в случае Джойса возможны только отрывистые наблюдения. Любые попытки линейного и сплошного толкования аналогических структур являются грубым искажением, простые объяснения, стремящиеся к однозначности, здесь не работают.

Чтобы разобраться, как представлены различные науки у Джойса, следует начать с филологии и учения о грамматике. Под этим подразумевается прежде всего язык, справедливо считающийся главным действующим лицом любого из джойсовских произведений. Юлий Цезарь Скалигер говорит в своей «Поэтике»: «Наш язык — это, так сказать, посыльный нашего духа, с его помощью созываются гражданские собрания, процветают искусства и существует человеческая мудрость». Джойс дает образ языка в эпизоде с Белиндой в «Поминках», а также в части, где идет речь о поэте Шоне, дрейфующем в ночи человеческой истории и коллективного сознания. Слова как сеть чувствительных узлов, соединяющих все нити человеческой культуры и «проникающих в самую глубину человеческих страхов и желаний», согласно Элиоту, — были предметом изучения в древних учениях о языке. Поэтому неудивительно, что Квинтилиан говорил о грамматике как в некотором роде царице наук, а «De lingua latina» Варрона считалась энциклопедическим трудом. В древности была так называемая «номиналистическая школа», однако главное русло традиции шло через стоиков и аналогистов, для которых язык был универсальным средством общения с божественным Логосом, выделявшим человека из остального животного мира. Отсюда понятно, почему естественным образом развитие красноречия и словесного мастерства было основным путем к самосовершенствованию человека. «Каждая буква ниспослана Богом», — говорит Джойс. Каждое слово тогда — аватара, откровение, эпифания. Ибо каждое слово — произведение единого человеческого духа, соединяющее в себе всю полноту познавательного процесса. С этой точки зрения слова могут рассматриваться как не просто знаки, а как сущности, имеющие свою физическую и духовную жизнь, одновременно и индивидуальную, и коллективную. Обыденные значения слов могут то учитываться Джойсом, то не приниматься им в расчет; они скорее как бы накладываются на глубинный метафизический смысл, служащий предметом основной заботы писателя. Все его языковые игры в «Поминках» призваны вывести на поверхность глубинные слои языка. Джойс намеренно насыщал текст каламбурами, случайными обмолвками, комическими искажениями, чтобы подчеркнуть таким образом метафизическую суть языка. Всю свою жизнь он играл в шпионские игры с языком, укрывая слова в ожидании случая, при котором они нежданно-негаданно раскроют свои тайные смыслы и возможности. С его точки зрения, поэт должен уметь читать потайные смыслы вещей, а не измышлять их самому. Как он поясняет в «Стивене-герое», это вовлекает поэта в неустанные поиски путей человеческой эволюции. Поэтическое произведение — это вивисекция духа и тела в их динамике, регенерация, или воссоздание, порождающее ощущение узнавания. Здесь ключ к теме памяти и истории, персонифицированной в образе Анны Ливии в «Поминках».

Она постоянно бежит вперед, тогда как в греческом «апа» означает «назад», и к тому же слово это — перевертыш. Кроме этого, Анна Ливия перевоплощается в реку Лиффи, функция которой — способствовать генезису (Guinesses), или регенерации (anagenesis), всех вещей. Назначение поэта или ученого-грамматика состоит в том, чтобы увидеть в этом циклическом процессе перерождения исток и происхождение всех слов и существ.

Поль Валери («Смесь», V) пишет о современном понимании этих проблем: «Все это имеет отношение к так называемым «фигурам речи», которые были в ходу у древних риторов и которые абсолютно не востребованы нынешней педагогикой. Этот факт печален. Ведь возникновение речевых фигур неотделимо от возникновения языка, в котором исторически все абстрактные слова образовывались либо в силу искажения смысла, либо переносом значения, при этом первоначальные значения забываются... Более того, если смотреть на все это с эстетической точки зрения, нельзя не заметить, что язык сам по себе — шедевр литературного творчества, ведь каждое новое образование в нем сводится к комбинации возможностей, заложенных в словаре, при всем при том, что формы достаточно стабильны во времени». Словом, вряд ли существует такая вещь, как примитивный язык. Как признался Джойс в разговоре с Фрэнком Багденом («Создание Улисса»), он использовал все без исключения тропы Квинтилиана в эпизоде «Быки Солнца» как часть своей идеи об «эмбриональном развитии» всего: от яйца в природе до человека и общества. Каждая риторическая фигура отсылает к одному из возможных этапов и состояний взросления организма и общественного сознания.

Однако именно в третьем, Протеевском, эпизоде «Улисса» Джойс предъявляет весь арсенал традиционной грамматики. Сцена прикованного Прометея описывается устами поэта Стивена в филологических терминах:

> Неотменимая модальность зримого. Хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза. Я здесь, чтобы прочесть отметы сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога.

Сцена представляет собой как бы береговую линию, границу между двумя мирами, соответствующую человеку в состоянии амфибии. Первым занятием Адама в райском саду, как отмечает Бэкон, было разглядывание существ и наделение их именами. Такая же работа и у Стивена, поэта и филолога, у береговой линии — заточение Прометея, чтение тайных знаков и воплощение сути вещей посредством прикрепления к ним имен. Какая-то нечеловеческая сила, говорит Сократ в «Кратиле» (диалоге, названном по имени платоновского учителя-грамматика), дала вещам их первые имена.

В «Поминках» происхождение языка из междометий связано с персонажем по имени «коснорукий Быгмайстер Финнеган» («Begmeister Finnegan of the stuttering hand»). Он, как кажется, отсылает к воззрениям Вико о том, что самый древний язык — тот, на котором говорят боги, описанные у Гомера: «Боги называют этого гиганта Бриарием» о ста руках. Теория происхождения языка из косноязычия, из заикающегося звука, или из первоначального Слова в вариациях, весьма существенна для «Поминок», она указывает на глубокую укорененность традиционных классических представлений в вещах Джойса. С другой стороны, как отмечает Вико, просторечие и письменность принадлежат миру людей, миру Блума и газет. В эпизоде «Протей» мы встречаем большое количество междометий из различных языков, здесь окружающий мир выражает себя наиболее экспрессивно: «Слушай: четырехсловная речь волн — сиссс суссс пыссс фсс. Ярое дыхание вод средь морских змеев, вздыбленных коней, скал. Они плещутся в чашах скал: плеск — плям —плен».

Там же мы слышим говор гигантского сэра Лута, играющего на побережье с громадными валунами, — его речь напоминает что-то геройское из эпохи неолита, прием, который будет использоваться и в «Поминках», где по таким вот отрывкам речи мы сможем определить, какая эра имеется в виду: «Я свирепый великан, тут валуны валяю и по костям гуляю. Фу-фу-фу. Чую, ирландским духом пахнет». Так создается атмосфера каменных жертвенников друидов.

В языке отрывистых фраз Джойса поселился целый бестиарий: тут «в червленом поле олень бегущий, цвета природного без рогов», там «вздувшийся труп собаки валялся на слое тины. Перед ним — лодочный планшир, потонувший в песке. Un coche ensemble, назвал Луи Вейо прозу Готье. Эти грузные дюны — язык принесенный сюда приливом и ветром».

Особую роль у Джойса играет тот комплекс знаний, который обычно связывают с представлениями древних об Эоловой арфе как звуковой модели Вселенной. На это налагается еще и его символика цветов, восходящая к мифу об арфе Мемнона, которая олицетворяла видимое начало мира. С изобретением спектроскопа в восемнадцатом веке оба этих символа вновь оказались востребованными. Цветной луч спектра ассоциировался с соотношением внешнего и внутреннего мира наших ощущений, что позднее легло в основу символистской поэтики «соответствий». В 1856 году Жорж Кастнер написал свой энциклопедический труд под названием «La Harpe D'Eole et la Musique Cosmique» «Etudes des phenomenes sonores de la Nature avec la Science et l'art suivies de Stephen ou la Harpe D'Eole, Grand Monologue Lyrique avec Choers». Почитателям Джойса было бы небезынтересно заглянуть в эту книжицу: ведь она содержит исчерпывающий перечень того, какие звуки издают различные животные, растения, деревья, кустарники, самородки, камни, водные струи, пещеры, гроты, ветры и простые предметы обихода. В ней рассматриваются и связи древних символов с современным искусством. В частности, Берлиоз, по его мнению, — композитор, стремившийся преобразовать звучания природы в законы искусства. Данте создавал контрапункт из небесной музыки и музыки ада. В силу того, что «космическая музыка, как мы ее называем, делает слышимыми для человека все многоразличные гармонии окружающего мира», трудно не поддаться искушению рассмотреть науку чисел Пифагора, арифметику, в ее соотношениях с другими науками: физикой, астрономией, психологией и философией морали.

К слову сказать, Кастнера, жившего в XVIII веке, вполне можно было бы назвать философствующим художником; в своих исследованиях языка, на котором говорит окружающий мир, он не только соответствовал идеалу античного грамматиста, но и был близок писателям-символистам. Более того, он показал нам, каким образом языкознание и филология соотносятся с другими областями знаний. Вероятно, Джойс, если бы знал о нем, уличил бы его в недостатке скрупулезности и оригинальности, но уж точно не отмахнулся бы от него. Эксперименты Липпса, проводившиеся в конце XIX века, выявили тот факт, что в обычном колокольном звоне наличествуют все возможные музыкальные структуры. При помощи особой технологии электрического проецирования звуковых комплексов мы смогли убедиться в этом. Подобным же образом Малларме оперировал со словами и поэтическими настроениями, вскрывая их тончайшие жилы; вместе с Джойсом и Элиотом он вернул нас, читателей, к временам Данте, возводившего все существующие состояния материи, разума и духа к одному-единственному первообразу — к своей Беатриче. Теннисон, воспевавший «цветок в потрескавшейся стене», был бы весьма удивлен, узнав что образ, нарисованный им, воплощается в реальной поэтической технике. Собственно, филология как наука объемлет собой весь круг знаний и художеств, однако она

не должна забывать и о том особенном, что привносит с собой то или иное учение. Одним из таких учений, которому Джойс посвящает эпизод «Эол», является античная риторика. Выше нами уже были упомянуты некоторые аспекты этой необъятной темы, а именно — связь красноречия с цицероновским идеалом оратора, долженствовавшего обладать велеречивым слогом, приличием в общении и политической благоразумностью. В точности эти качества обеспечивали Блуму как персонажу центральную роль в той громадной инфраструктуре, которую являет собой «Улисс». По слову Стюарта Гилберта,

> Джойс, без сомнения, принадлежит той древней традиции, начало которой положил Гомер; подобно его предшественникам он подчиняет свой труд, выглядящий на первый взгляд форменным хаосом и неким безудержным буйством, жесткому закону искусства, в своей чудовищной строгости не уступающему всей древнегреческой драматургии; в действительности, стилистический организм «Улисса» не вписывается ни в какие классические рамки, представляя собой сложнейший, искусно сплетенный лабиринт, сопоставимый с сетью нервных окончаний и кровеносных сосудов, образующих тело живого существа.

Психолог Юрген Рюш и антрополог Грегори Бейтсон в своей замечательной книге «Общение, или Социальный формат психологии» предприняли попытку повторить опыт «Улисса» в плане создания модели культурного обмена. Данная книга, впрочем, была бы полезной для джойсоведа исключительно как доказательство того, насколько современная наука, в некоторых ее направлениях, не дотягивает до перспектив, намеченных для нее в тексте «Улисса». Воистину, Джойсу удалось решить такие научные задачи, которые на собственно научном языке еще не были даже сформулированы. А превосходство Джойса над Фрейдом и Юнгом обнаруживается не в мере таланта, а в способности раскрутить на полную катушку все смыслы человеческой культуры в ее эволюции. К примеру, чтобы объяснить, каким образом суточный цикл организует все наши действия, как телесные, так и социальные, потребовался бы целый ученый трактат. Можно начать хотя бы с того, что принцип, согласно которому движение Солнца синхронизирует все функции человеческого и общественного организма, служит неким глобальным архетипом, из которого поэзия во все века черпала свои темы. Это, скажем так, принцип на все времена — все в мире циклично, как энциклопедия. Посредством этого самого принципа Джойс интерпретирует всю цицероновскую систему риторики и этикета. С ним же ему не составляет труда задействовать весь исторический опыт восточной мудрости в применении к мифу о возвращении, который сам по себе ассоциируется с круговращением светила. Согласно А.П. Синнету, «Человек соприкасается с манвантарой и пралайей каждые двадцать четыре часа... такому же ритму следуют из года в год все растения, увядая и расцветая снова» («Эзотерика буддизма»).

Сразу в нескольких тематических планах «Улисса» мы слышим «Танец часов» композитора Понкьелли, размеренную поступь минут, позволяющую Пенелопе ткать и распускать свою пряжу, и плавно переходящую в ритуальную пляску во славу египетского бога солнца.

Действие эпизода «Эол» разворачивается в редакциях газет «Фримен» и «Нэшнл Пресс», в которые Блум наведывается, чтобы поместить объявление для очередного клиента. Тут же всплывает и Стивен с письмом по поводу ящура. События вокруг рекламного объявления и письма отсылают сразу ко всему на свете. Вот заказчик объявления — Алессандро Ключчи (Keyes); дом ключей и скрещенные ключи — это символы острова Мэн, равно как и св. Петр. Письмо, награждающее Стивена прозви-

щем «Быкопчелюбивый бард» («bullockbefriending bard»), напоминает нам о четвертой «Георгике» Виргилия и одновременно о мотиве быка и пчелы как символах запутанности поэтического творчества.

Основной элемент данного эпизода, речь в котором идет о журналистике, в связи с искусством слова и красноречием, — это царство газет и рекламных лозунгов как «однодневок», и здесь как раз смыкаются мотивы ежедневной прессы и суточных ритмов. Пресса главным образом — пространственное средство коммуникации и контроля. Временны*е* параметры ее интересуют в наименьшей степени. Это обстоятельство обыгрывается в эпизоде разными остроумными способами. Как, например, отмечает Стюарт Гилберт: «Стиль репортажей претерпевает изменения в ходе всего эпизода; слог первых сообщений еще довольно возвышен, классически иносказателен, в духе викторианской традиции; здесь временной фактор как бы еще привязан к пространственному. Следующие пассажи уже демонстрируют своей вызывающей вульгарностью глянцевую природу современной прессы. Такие историко-литературные экзерсисы, здесь пока еще только намечаемые, будут использованы со всей мощью и языковой изобретательностью, на гораздо более высоком уровне, в эпизоде «Быки Солнца». Оба эпизода производят характерный серьезно-комический эффект; комизм рождается из наблюдения над сугубо механическими происшествиями, случающимися с вроде бы органическими вещами. Ведущая тема эпизода «Эол» — Рим и телесные низы, в качестве побочной выступает мотив Моисея и Святого Духа. Поскольку журналистика — эта карикатура на всю литературу, вместе взятую, в эпизод вписана некая детективная история, высмеивающая поэтический процесс как таковой. События «Эола» отсылают не только к миру прессы как пространству сквозняков и риторики, но также и к таким эзотерическим сведениям, как миф об инцестуальном семействе Эола, призванный указать нам на нечестивый мир журналистики, мир амбициозности и компромисса, радужности и оппортунизма, массового искусства и «социальных заказов».

В девятом эпизоде, тема которого — литература, в качестве творческого метода выступает диалектика, последний член академической триады. Вполне соответствует джойсовскому духу межотраслевых аналогий тот факт, что слово «Сцилла» этимологически восходит к семитскому «скула», что означает «скала» — это позволяет Джойсу свести воедино диалектику, схоластику и знаменитый Трон Петра. В соответствие к скале Джойс ставит Аристотеля и догматическое богословие. Как противоположность к Сцилле, скале, — возникает Харибда, водоворот, соотносимая здесь с Платоном и мистикой. Главенствующее «искусство» эпизода — литература — как бы мечется между двумя версиями диалектики, аристотелевской и платоновской. Эти два извода диалектики, которые во все времена воевали с художественной литературой и поэзией, выступают здесь в качестве дилеммы, которую пытается разрешить Стивен своими мыслями о Шекспире и преемственности в литературе; так или иначе, обе этих полярные ветви равно важны для истории литературы. В данном эпизоде присутствуют все известные литературные и богословские вопросы, касающиеся соотношения творца и его творения, Отца и Сына, вопросы, которые отсылают к св. Фоме, описывавшему тройственный лик божества по аналогии с художественным творчеством. Так, Джон Еглинтон заявляет Стивену по поводу его взглядов на Шекспира и Гамлета: «— Вы устроили надувательство. Вы нас заставили проделать весь этот путь, чтобы в конце показать банальнейший треугольник. Вы сами-то верите в собственную теорию?

— Нет, — отвечал Стивен незамедлительно».

По поводу этой антиномии, «поэзии и верований», было сломано немало копий в критической литературе недавнего времени. Цель диалектики — логическое доказательство, а художественному мировоззрению такое понимание чуждо. Искусство использует диалектику в качестве материала, а не как метод умозаключений. По соображению Стюарта Гилберта:

> Тайна отцовства, будь это сущности Отца и Сына в Святой Троице, Король и Принц Гамлеты или своеобразный симбиоз образов Стивена и Блума, постоянно подпитывает размышления Стивена о Шекспире. На протяжении всей главы плетутся тонкие нити аналогий, реализуются в символах (следуя буквальному значению слова «символ», т. е. «собирания воедино») различные Протеевы воплощения творческого начала (одним из выразителей которого в животном мире служит ритуал порождения, покровительства самца)... Сам художник, создатель этого грандиозного сказания о Дублине, Городе Викингов, оказывается вплетенным неким хитрым образом в этот символизм.

Диалектический метод увиливает от этой сложнейшей паутины аналогий, пытаясь свести ее богатство к неким однозначным определениям и линейному дискурсу. Поэтому в такой попытке сопряжения двух полярных диалектик, по Аристотелю и по Платону, как в поиске пути между Сциллой и Харибдой, и выявляется значимость поэта как проводника истины.

Аналогическая и символическая структура «Улисса» очень хорошо просматривается в его временном ориентире, конкретной дате — 16 июня 1904 года. Откровенно «газетный» стиль этого эпического повествования восходит к Малларме, который утверждал, в теории и на практике, что газетная многоголосица— это новый вид народной поэзии, коллективного творчества, по основе своей и по задачам. Если комплексы из трех и четырех наук представляют собой семиугольный перекресток, где сходятся всевозможные измерения и направления бытия, то газетная полоса — еще более сложное сплетение, нити которого идут от самых разных эпох и из самых разных мест, чтобы объединиться под одной шапкой конкретной даты. В газете сообщение об эскимосах будет соседствовать с отчетом о парижских событиях, человек из эры неолита пожмет руку человеку века атомного на одном и том же бумажном пространстве журнала. Так и в «Улиссе» — это одновременно и 1904 год нашей эры и 800-й до нашей эры. Такой повсеместный параллелизм между древним и современным миром создает скорее не линейную, а «кубистическую» перспективу. Это мир «вечного настоящего», подобный тому, который обсуждается в диалогах Фомы Аквинского, но также напоминающий нам о лишенном линейной перспективы искусстве Средних веков. История упраздняется не потому, что признается недействительной, а потому, что вливается в настоящее. «История — сейчас», — как говорит Элиот в своих «Четырех квартетах». Такое «кубистическое» понимание прошлого как аспекта настоящего свойственно и библейской герменевтике, и античной грамматике. Чтобы по-настоящему оценить «Улисс» или «Поминки», с их тезисом, что «хорошее время — прошедшее время» («pastimes are past times»), необходимо осознавать, что вся популярная пресса, все народные развлечения, и обычная речь людей несут в себе всю историю человеческой культуры.

(III)

Подобно тому как благодаря современным технологиям о новостях в разных точках земного шара, разных эпохах и культурах мгновенно становится известным всему миру, что создает эффект «настоящего вне времени», Джойс в «Поминках» дает словам возможность вспомнить о тех многочисленных значениях, которые при-

писывались им на протяжении всей человеческой истории. Обычные же условности, типа даты газетного выпуска, как правило, не говорят нам открыто, что «хорошие времена суть времена прошедшие».

Слова источают смыслы всех времен сразу, когда они используются не как условные знаки, а как метафизические сущности. Остается, следовательно, только освободить слова от их непосредственных современных контекстов, дабы раскрыть их громадную толщу. Игра слов, оговорки и опечатки — лишь один из многочисленных способов высвободить глубинные смыслы слов. Во 2-й главе 2-й книги «Поминок» учебный процесс «тривиума и квадривиума» изображается как всемирная историческая драма. О диалектике говорится как о поединке. В детской комнате, где живут близняшки, на стенах висят портреты боксеров. Дети изучают исторические баталии и межкультурные войны.

And so, these things being so or ere having done, way back home in Pacata Auburnia (untillably holy gammel Eire) one world borrowing on another... have discust their things of the past, crime and Fable with shame, home and profit, why lui lied to lei and tried to kill ham. ... Spell me the chimes. They are tales all tolled. Today is well thine but where's May tomorrow be ... dirging a past of bloody altars. ... Yet sung of love and the monster man. What's hiccuper to hem or her to Hagaba? Ough, ough brieve kindli.

Каждое слово в «Поминках» таит в себе грандиозную драматургию; оно движется не по дороге с односторонним движением значений, но по всем возможным тропинкам смысла сразу, по главным и объездным:

Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures in each our word. ... Our wholemole mill-wheeling vicociclometer ... receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypet purpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past; type by tope, letter from litter, word at ward ... Well, we have frankly enjoyed more than anything these secret workings of natures (thanks ever for it, we humbly pray) and, well, was really so denighted of this lights time.

Вот такие получаются у Джойса каламбуры — то тривиальные, а то и четвериальные. Если языковая игра у Шекспира означает, по выражению Джонсона, распад мира, то у Джойса она этот мир буквально воссоздает заново. Но что объединяет Шекспира и Честертона с Джойсом — так это то, что у всех троих языковая игра позволяет наслаждаться буйством парадоксов, отмечающих наше существование в языке.

«Поминки» устроены подобно внутреннему ландшафту города («a phantom city, phaked of philim pholk»); последний роман Джойса более динамичен и масштабен, чем «Улисс» и «Портрет художника», вместе взятые. Поэтика, в которой история Заратустры увязывается с традицией семи свободных искусств и в которой эти искусства символизируют возврат к временам до грехопадения, описывается в этих нескольких строках: «Since primal made alter in garden of Idem. The tasks above are as flasks below, saith the emerald canticle of Hermes ... solar systemised, seriocosmically, in a more and more almighty expanding universe under one, there is rhymeless reason to believe, original sun. Securely judges orb terrestrial. *Haud certo ergo.* But O felicitous culpability, sweet bad cess to you for an archetypt!»

Печатается по изданию:

McLuhan, M. The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan: 1943–1962/ Пер. с англ. В. Фещенко. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969. P. 23–47.

Юджин Джолас

РЕВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА И ДЖЕЙМС ДЖОЙС

Слово представляет собой в наши дни метафизическую проблему. Если посмотреть на начало двадцатого столетия в перспективе, обнаружится, что распад связей между словами и их последующее преобразование на иных основах образует некоторые важнейшие явления нашей эпохи. Традиционный смысл слов разрушается, и блюстителей норм охватывает паника, когда они принимаются рассуждать о процессе разрушений, которые, в свою очередь, открывают доселе невиданные возможности художественного выражения.

Сегодня, принимая во внимание обширную панораму всего художественно написанного, возникает острое ощущение бесконечной повторяемости и монотонности. Слова в современной литературе слагаются на один и тот же банальный манер, по старинке, и неадекватность изношенных речевых конструкций нашей сегодняшней гораздо более чувствительной нервной системе, кажется, бросается в глаза только лишь некоторым избранным. Открытия в области бессознательного, осознанные некоторыми пионерами медицины в качестве нового пространства для магических исследований и осмыслений должны были сделать очевидным, что архаическое понимание языка как инструмента должно быть отброшено.

В новом произведении Джеймса Джойса, первая часть которого опубликована в выпусках *трансишн*, данная революционная тенденция доведена до крайней точки, тем самым приводя в замешательство те робкие умы, которые рассматривают английский язык как нечто статичное, неприкосновенное в своей позиции и надежно охраняемое шаткой иерархией из филологов и педагогов. Слова испытывали на протяжении столетий органические изменения. Обычно это делалось людьми, которые, побуждаемые экономическими и политическими мотивами, создавали новые словари. Избранные поэты-провидцы зачастую выбирали новые выражения для языкового мира. Джеймс Джойс, чья любовь к словам и виртуозность в обращении с ними были продемонстрированы в его великих творениях, не должен быть лишен тех же привилегий, которыми обладает сам народ. Он воспользовался этими привилегиями и был встречен лавиной насмешек и равнодушных ухмылок.

В то время как Джойс, начиная с «Улисса», и кончая его все еще безымянным романом, посвятил себя опровержению античной языковой логики, аналогичные эксперименты были поставлены и в других странах. С тем чтобы придать языку более современную гибкость, наделить слова более концентрированным смыслом посредством освобождения их от привычных связей, а также избавить воображение от примитивистских концепций о глаголах и именах, несколько поэтов принялись разрабатывать в своих лабораториях новые пути для развития языков.

Леон-Поль Фарг в своей стихопрозе изобретает удивительные неологизмы, наряду с этим сохраняя в большой мере классическую чистоту французского языка. Он разрезает слова на слоги, переставляет слоги от одного слова к другому, образовывает новые слова из корневых основ и тем самым привносит что-то, до того не существовавшее во французской литературе. Огромное место, отводимое им сновидению как средству членения речи, придает его творчеству уникальность в среде современных французских писателей.

Революция, произведенная сюрреалистами, разрушившими до основания старые связи между словами и мыслями, до сих пор имеет огромное значение. Новая

система языковых отношений, выстроенная на базе духа, дает возможность этим поэтам создать вселенную красоты, о существовании которой раньше и не подозревали. Мишель Лейрис в своих экспериментальных глоссариях делает радикальный отрыв от академических идей и преподносит нам словарь иконоборческих гармоний. Андре Бретон, подрывая старые психические процессы через уничтожение логики, обнаружил целый мир магического в своих исследованиях сновидений, вдохновленных фрейдистскими экскурсиями в область подсознания и автоматическими записями душевных событий.

Гертруда Стайн стремится раскрыть в слове особый мистицизм, давая мысли мыслить саму себя. Структурно самопроизвольными композициями, в которых слова группируются с помощью ритма, она с блеском демонстрирует нам свою языковую математику, четкую, простую и красивую. В своих последних вещах это свойство реализовано с наибольшей силой.

Языковыми деформациями занимаются также и немецкие поэты, здесь стоит отметить Аугуста Штрамма и Ганса Арпа. Штрамм сосредоточился на проблеме существительных и их преобразований в глаголы и прилагательные. Более ироничный Арп покусился на лирическую форму стиха, изобретая необычные, фантастические сочетания слов. Другие поэты занялись переводом с языка жестов на язык словесных символов, что приводило подчас не более чем к звуковым пароксизмам.

Вряд ли стоит придавать огромное значение идеям футуристов о «словах на свободе». Они нисколько не разрешили проблемы слов, так как не приняли во внимание внутреннее содержание поэтического языка. Ведь произведение искусства это определенное видение мира, переданное посредством ритма; поэтому теория Маринетти, провозглашающая чистое движение слов как единственную цель поэзии, бесплодна.

Джемс Джойс пошел своим, независимым путем. Текстура его неологизмов основывается на идее о всеобщем синтезе, за каждым словоновшеством здесь маячит свой художественный смысл. Кажется, что английский язык с его универсальностью, просто создан для экспериментов, проделываемых Джойсом. Тем, кому посчастливилось слышать, как Джойс читает отрывки из своего нового романа «Финнеганова поминки», печатающегося в настоящее время на страницах *транзишн*, известно о необычайной ритмической изощренности его языка. Мы как будто слышим музыкальные потоки, льющиеся со строк романа, напоминающие нам речные потоки природы и одновременно отсылающие к гегелевской идее «высшего синтеза всего». Ритмическая структура джойсовского текста безупречна, ибо в каждую гласную и в каждую согласную художником вложен глубинный смысл.

Фоническое измерение прозы всегда было второстепенным элементом в истории литературы. В новейших произведениях Джойса этот элемент выходит на авансцену. Чтение вслух следующего фрагмента из романа, опубликованного в 6-м номере *транзишн*, может служить подтверждением этому факту.

«If you met on the binge a poor acheseyeld from Ailing, when the tune of this tremble shook shimmy on shin, while his countrary raged in the weak of his wailing, like a rugilaut pugilant Lyon O'Lynn; if he maundered in misliness, plaining his plight or, played fox and lice, pricking and dropping hips teeth, or wringing his handcuffs for peace, the blind blighter, praying Dieuf and Dumb Nostrums foh thomethinks to eath; if he weapt, while he leapt and guffalled quith a quhimper, made cold blood a blue mundy and no bones without flech, taking kiss, kake or kick with a suck, sigh or simper, a diffle to larn and a dibble to lech; if the fain shinner pegged you to shave his immartial, wee skillmustered shoul with his ooh, hoodoodoo! brooking win that to wiles, woemaid sin he was partial, we don't think, Jones, we'd care to this evening, would you?»

Корни этой поэтики восходят еще к «Улиссу». Уже там Джойс был занят разложением слов. Он изобрел чувствительный прибор для выражения своего художественного видения. Во внутренних монологах героев слова начинали смещаться относительно своих традиционных позиций, и на протяжении всего текста автор наделяет слова все новыми и новыми тембрами.

Джеймс Джойс придает словам ассоциации и звучания, которые неведомы стандартному языку. Язык словно перерождается на наших глазах (и ушах), будучи вписанным в сложную сверхвременную и многопространственную композицию. В каждой главе — свой внутренний ритм, пропорционально отвечающий содержанию текста. Слова сжимаются в плотную взрывчатую субстанцию. Они набирают темп полноводных рек, несущих свои воды в океан. Кажется, что писателя не заботит видимый существующий мир, не пропущенный сквозь фильтр философских и лингвистических конструкций, возводимых им. За кулисами известного мира развертывается целая мифология, открывается целое бесконечное пространство. Человек в его текстах становится жертвой странной и неизбежной судьбы.

Языковые конструкции и деконструкции в его текстах, взяты из более дюжины иностранных языков. Учитывая также все его «родные» языки Британской империи, мертвые и современные (например, голландский и африкаанс в Южной Африке; французский в Канаде и т. д.), можно сказать, что Джойс на их основе создал новый богатейший и мощнейший язык, способный выразить новое ощущение времени и пространства, предлагаемое им. Все, что обычно получают студенты, изучающие иностранные языки, используется им в целях создания этого невероятно тонкого инструмента экспрессии. Даже американский язык, такой динамичный и бурно развивающийся, не остался вне его внимания. Поток сознания, наличествующий в его текстах, сопровождается стремлением пересмотреть нормы традиционного синтаксиса. Построение предложений у него соответствует не аристотелевой, а глубинно-психологической логике; нарушения синтаксического порядка возникают, однако, только там, где этого требуют содержательные мотивы.

Возьмем для примера такое предложение: *«This is the wixy old Willingdone picket up the half of the three-foiled hat of lipoleum fromoud of the bluddlefilth»*. Слово *bluddlefilth* сразу же навевает некоторые ассоциации. Тут и слово *blood*, образ капающей крови, и составное слово *battlefield*. В сцене диалога Джута (Jute) и Матта (Mutt) встречаются слов типа *meldundleize* (перенесенное в английское звучание сочетание двух прилагательных на немецком языке, цитата из «Тристана и Изольды»). Такое сочетание, как *thonthorstrok*, содержит в себе корень *thor*, отсылающий к богу Тору. Или, к примеру, он берет из французского слово *constater* и превращает его в существительное на английском.

«Новая наука» Джамбаттисты Вико дала Джойсу философский стимул для творчества. Вико, итальянский мыслитель семнадцатого века, ныне возвращен из неизвестности усилиями таких ученых, как Мишле, Ауэрбах и Кроче. Будучи человеком колоссальной учености, Вико рассматривал всю историю человечества с универсалистской точки зрения, опровергал рационализм Декарта, утверждая, что вся история цивилизаций составлена из циклов, из трех основных фаз: эпохи богов, эпохи героев и эпохи человека.

Истоки лингвистической мифологии Джойса восходят именно к идеям Вико о том, что эпоха богов и эпоха героев были поэтическими периодами. Согласно его концепции, до прозаической речи существовала речь ритмическая, рациональному письменному языку предшествовал язык жестов и метафор. Современный ученый, французский иезуит Марсель Жус, недавно опубликовал книгу, в которой описыва-

ется подобная теория пан-этнического происхождения языков. Начала языков относятся им к ритмической и жестовой стадии коммуникации, через которую прошли все этносы.

Джойс реализует на практике эту теорию общих для всех языков истоков, создавая многоязычную художественную форму. Сопрягая в едином водовороте различные наречия, Джойс, чьи энциклопедические познания включают множество языков мира, творит на страницах своих текстов альтернативную языковую вселенную. Кто знает, может быть, когда-нибудь мы дорастем до нее в реальном мире? Джойс — величайший мастер формы; его творчество не имеет даже близких аналогов во всей мировой литературе.

Печатается по изданию:

transition 11 (February 1928), Paris. P. 109–116 / Пер. с англ. В. Фещенко.

Юджин Джолас

РЕВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА: ДЕКЛАРАЦИЯ

Устав от рассказов, романов, стихов и пьес, все еще подвластных гегемонии банального слова, монотонного синтаксиса, статичной психологии и описательного натурализма, стремясь утвердить новую точку зрения, мы заявляем, что:

1. РЕВОЛЮЦИЯ, СЛУЧИВШАЯСЯ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ, ЕСТЬ СВЕРШИВШИЙСЯ ФАКТ.

2. ВООБРАЖЕНИЕ, ВЗЫСКУЮЩЕЕ МИРА ЧУДЕС, САМОСТОЯТЕЛЬНО И НЕ ДОЛЖНО КОНТРОЛИРОВАТЬСЯ.

(*Благоразумие — жирная, уродливая и фригидная тетка...* Блейк)

3. ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ — ЛИРИЧЕСКИЙ АБСОЛЮТ. ОНА УСТРЕМЛЕНА К АПРИОРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ, НАХОДЯЩЕЙСЯ ТОЛЬКО ВНУТРИ НАС САМИХ.

4. ПОВЕСТВОВАНИЕ — ЭТО НЕ ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ, А ПРОЕКЦИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ.

5. НАЗВАННЫЕ ВЫШЕ ИДЕИ МОГУТ БЫТЬ ПРЕТВОРЕНЫ В ЖИЗНЬ ТОЛЬКО ПОСРЕДСТВОМ РИТМИЧНЫХ «ГАЛЛЮЦИНАЦИЙ СЛОВА». (Рембо)

6. ПИСАТЕЛЮ ДАНО ПРАВО РАЗЛАГАТЬ ПЕРВОМАТЕРИЮ СЛОВ, НАВЯЗАННЫХ ЕМУ УЧЕБНИКАМИ И СЛОВАРЯМИ.

(*Дорога избыточности ведет к дворцу Мудрости...* Блейк)

7. ЕМУ ДАНО ПРАВО ИСПОЛЬЗОВАТЬ СЛОВА СОБСТВЕННОГО ИЗОБРЕТЕНИЯ, НЕ ОБРАЩАЯ ВНИМАНИЯ НА БЫТУЮЩИЕ ЗАКОНЫ ГРАММАТИКИ И СИНТАКСИСА.

(*Тигры ярости мудрее лошадей учения...* Блейк)

8. «ЛИТАНИЯ СЛОВ» ПРИЗНАЕТСЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМ КОМПОНЕНТОМ ТВОРЧЕСТВА.

9. НАМ ЧУЖДА ПРОПАГАНДА ОБЩЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ, ЗА ВЫЧЕТОМ ТЕХ, КОТОРЫЕ ОГРАЖДАЮТ ТВОРЧЕСТВО ОТ КАКОЙ-ЛИБО ИДЕОЛОГИИ.

10. ВРЕМЯ — ЭТО ТИРАНИЯ, КОТОРУЮ НЕОБХОДИМО СВЕРГНУТЬ.

11. ПИСАТЕЛЬ ВЫРАЖАЕТ. ОН НЕ ОБЯЗАН ЧТО-ТО СООБЩАТЬ.

12. РЯДОВОЙ ЧИТАТЕЛЬ ДА СГИНЕТ В ПРЕИСПОДНЕЙ.

— *Подписали*: Кей Бойл, Уит Бернетт, Харт Крейн, Каресс Кросби, Гарри Кросби, Марта Фолей, Стюарт Гилберт, А.Л. Джиллспай, Ли Хоффман, Юджин Джолас, Эллиот Пол, Дуглас Ригби, Тео Рутра, Роберт Сейдж, Гарольд Дж. Сейлемсон, Лоуренс Вейл.

Перевод В. Фещенко

Джеймс Джойс

FINNEGANS WAKE

Book 1 Chapter 1

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselse to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface. The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself prumptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy.

What clashes here of wills gen wonts, oystrygods gaggin fishygods! Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek! Kóax Kóax Kóax! Ualu Ualu Ualu! Quaouauh! Where the Baddelaries partisans are still out to mathmaster Malachus Micgranes and the Verdons catapelting the camibalistics out of the Whoyteboyce of Hoodie Head. Assiegates and boomeringstroms. Sod's brood, be me fear! Sanglorians, save! Arms apeal with larms, appalling. Killykillkilly: a toll, a toll. What chance cuddleys, what cashels aired and ventilated! What bidimetoloves sinduced by what tegotetabsolvers! What true feeling for their's hayair with what strawng voice of false jiccup! O here here how hoth sprowled met the duskt the father of fornicationists but, (O my shining stars and body!) how hath fanespanned most high heaven the skysign of soft advertisement! But was iz? Iseut? Ere were sewers? The oaks of ald now they lie in peat yet elms leap where askes lay. Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the pharce for the nunce come to a setdown secular phoenish. Bygmester Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's maurer, lived in the broadest way immarginable in his rushlit toofar-

back for messuages before joshuan judges had given us numbers or Helviticus committed deuteronomy (one yeastyday he sternely struxk his tete in a tub for to watsch the future of his fates but ere he swiftly stook it out again, by the might of moses, the very water was eviparated and all the guenneses had met their exodus so that ought to show you what a pentschanjeuchy chap he was!) and during mighty odd years this man of hod, cement and edifices in Toper's Thorp piled buildung supra buildung pon the banks for the livers by the Soangso. He addle liddle phifie Annie ugged the little craythur. Wither hayre in honds tuck up your part inher. Oftwhile balbulous, mithre ahead, with goodly trowel in grasp and ivoroiled overalls which he habitacularly fondseed, like Haroun Childeric Eggeberth he would caligulate by multiplicables the alltitude and malltitude until he seesaw by neatlight of the liquor wheretwin 'twas born, his roundhead staple of other days to rise in undress maisonry upstanded (joygrantit!), a waalworth of a skyerscape of most eyeful hoyth entowerly, erigenating from next to nothing and celescalating the himals and all, hierarchitectitiptitoploftical, with a burning bush abob off its baubletop and with larrons o'toolers clittering up and tombles a'buckets clottering down.

Of the first was he to bare arms and a name: Wassaily Booslaeugh of Riesengeborg. His crest of huroldry, in vert with ancillars, troublant, argent, a hegoak, poursuivant, horrid, horned. His scutschum fessed, with archers strung, helio, of the second. Hootch is for husbandman handling his hoe. Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday morm and, O, you're vine! Sendday's eve and, ah, you're vinegar! Hahahaha, Mister Funn, you're going to be fined again!

What then agentlike brought about that tragoady thundersday this municipal sin business? Our cubehouse still rocks as earwitness to the thunder of his arafatas but we hear also through successive ages that shebby choruysh of unkalified muzzlenimiissilehims that would blackguardise the whitestone ever hurtleturtled out of heaven. Stay us wherefore in our search for tighteousness, O Sustainer, what time we rise and when we take up to toothmick and before we lump down upown our leatherbed and in the night and at the fading of the stars! For a nod to the nabir is better than wink to the wabsanti. Otherways wesways like that provost scoffing bedoueen the jebel and the jpysian sea. Cropherb the crunchbracken shall decide. Then we'll know if the feast is a flyday. She has a gift of seek on site and she allcasually ansars helpers, the dreamydeary. Heed! Heed! It may half been a missfired brick, as some say, or it mought have been due to a collupsus of his back promises, as others looked at it. (There extand by now one thousand and one stories, all told, of the same). But so sore did abe ite ivvy's holired abbles, (what with the wallhall's horrors of rollsrights, carhacks, stonengens, kisstvanes, tramtrees, fargobawlers, autokinotons, hippohobbilies, streetfleets, tournintaxes, mega-

phoggs, circuses and wardsmoats and basilikerks and aeropagods and the hoyse and the jollybrool and the peeler in the coat and the mecklenburk bitch bite at his ear and the merlinburrow burrocks and his fore old porecourts, the bore the more, and his blightblack workingstacks at twelvepins a dozen and the noobibusses sleighding along Safetyfirst Street and the derryjellybies snooping around Tell-No-Tailors' Corner and the fumes and the hopes and the strupithump of his ville's indigenous romekeepers, homesweepers, domecreepers, thurum and thurum in fancymud murumd and all the uproor from all the aufroofs, a roof for may and a reef for hugh butt under his bridge suits tony) wan warning Phill filt tippling full. His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter. Damb! he was dud. Dumb! Mastabatoom, mastabadtomm, when a mon merries his lute is all long. For whole the world to see.

Shize? I should shee! Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? of a trying thirstay mournin? Sobs they sighdid at Fillagain's chrissormiss wake, all the hoolivans of the nation, prostrated in their consternation and their duodisimally profusive plethora of ululation. There was plumbs and grumes and cheriffs and citherers and raiders and cinemen too. And the all gianed in with the shoutmost shoviality. Agog and magog and the round of them agrog. To the continuation of that celebration until Hanandhunigan's extermination! Some in kinkin corass, more, kankan keening. Belling him up and filling him down. He's stiff but he's steady is Priam Olim ! 'Twas he was the dacent gaylabouring youth. Sharpen his pillowscone, tap up his bier! E'erawhere in this whorl would ye hear sich a din again? With their deepbrow fundigs and the dusty fidelios. They laid him brawdawn alanglast bed. With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head. Tee the tootal of the fluid hang the twoddle of the fuddled, O ! Hurrah, there is but young gleve for the owl globe wheels in view which is tautaulogically the same thing. Well, Him a being so on the flounder of his bulk like an overgrown babeling, let wee peep, see, at Hom, well, see peegee ought he ought, platterplate. Hum ! From Shopalist to Bailywick or from ashtun to baronoath or from Buythebanks to Roundthehead or from the foot of the bill to ireglint's eye he calmly extensolies. And all the way (a horn!) from fiord to fjell his baywinds' oboboes shall wail him rockbound (hoahoahoah!) in swimswamswum and all the livvylong night, the delldale dalppling night, the night of bluerybells, her flittaflute in tricky trochees (O carina! O carina!) wake him. With her issavan essavans and her patterjackmartins about all them inns and ouses. Tilling a teel of a tum, telling a toll of a teary turty Taubling. Grace before Glutton. For what we are, gifs a gross if we are, about to believe. So pool the begg and pass the kish for crawsake. Omen. So sigh us. Grampupus is fallen down but grinny sprids the boord. Whase on the joint of a desh? Fin-

foefom the Fush. Whase be his baken head? A loaf of Singpantry's Kennedy bread. And whase hitched to the hop in his tayle? A glass of Danu U'Dunnell's foamous olde Dobbelin ayle. But, lo, as you would quaffoff his fraudstuff and sink teeth through that pyth of a flowerwhite bodey behold of him as behemoth for he is noewhemoe. Finiche! Only a fadograph of a yestern scene. Almost rubicund Salmosalar, ancient fromout the ages of the Agapemonides, he is smolten in our mist, woebecanned and packt away. So that meal's dead off for summan, schlook, schlice and goodridhirring.

Yet may we not see still the brontoichthyan form outlined aslumbered, even in our own nighttime by the sedge of the troutling stream that Bronto loved and Brunto has a lean on. Hic cubat edilis. Apud libertinam parvulam. Whatif she be in flags or flitters, reekierags or sundyechosies, with a mint of mines or beggar a pinnyweight. Arrah, sure, we all love little Anny Ruiny, or, we mean to say, lovelittle Anna Rayiny, when unda her brella, mid piddle med puddle, she ninnygoes nannygoes nancing by. Yoh! Brontolone slaaps, yoh snoores. Upon Benn Heather, in Seeple Isout too. The cranic head on him, caster of his reasons, peer yuthner in yondmist. Whooth? His clay feet, swarded in verdigrass, stick up starck where he last fellonem, by the mund of the magazine wall, where our maggy seen all, with her sisterin shawl. While over against this belles' alliance beyind Ill Sixty, ollollowed ill! bagsides of the fort, bom, tarabom, tarabom, lurk the ombushes, the site of the liffing-in-wait of the upjock and hockums. Hence when the clouds roll by, jamey, a proudseye view is enjoyable of our mounding's mass, now Wallinstone national museum, with, in some greenish distance, the charmful waterloose country and the two quitewhite villagettes who hear show of themselves so gigglesomes minxt the follyages, the prettilees! Penetrators are permitted into the museomound free. Welsh and the Paddy Patkinses, one shelenk! Redismembers invalids of old guard find poussepousse pousseypram to sate the sort of their butt. For her passkey supply to the janitrix, the mistress Kathe. Tip. This the way to the museyroom. Mind your hats goan in!

Now yiz are in the Willingdone Museyroom. This is a Prooshious gunn. This is a ffrinch. Tip. This is the flag of the Prooshious, the Cap and Soracer. This is the bullet that byng the flag of the Prooshious. This is the ffrinch that fire on the Bull that bang the flag of the Prooshious. Saloos the Crossgunn! Up with your pike and fork! Tip. (Bullsfoot! Fine!) This is the triplewon hat of Lipoleum. Tip. Lipoleumhat. This is the Willingdone on his same white harse, the Cokenhape. This is the big Sraughter Willingdone, grand and magentic in his goldtin spurs and his ironed dux and his quarterbrass woodyshoes and his magnate's gharters and his bangkok's best and goliar's goloshes and his pulluponeasyan wartrews. This is his big wide harse. Tip. This is the three lipoleum boyne grouching down in the living detch. This is an

inimyskilling inglis, this is a scotcher grey, this is a davy, stooping. This is the bog lipoleum mordering the lipoleum beg. A Gallawghurs argaumunt. This is the petty lipoleum boy that was naythe bag nor bug. Assaye, assaye! Touchole Fitz Tuomush. Dirty MacDyke. And Hairy O'Hurry. All of them arminus-varminus. This is Delian alps. This is Mont Tivel, this is Mont Tipsey, this is the Grand Mons Injun. This is the crimealine of the alps hooping to sheltershock the three lipoleums. This is the jinnies with their legahorns feinting to read in their handmade's book of stralegy while making their war undisides the Willingdone. The jinnies is a cooin her hand and the jinnies is a ravin her hair and the Willingdone git the band up. This is big Willingdone mormorial tallowscoop Wounderworker obscides on the flanks of the jinnies. Sexcaliber hrosspower. Tip. This is me Belchum sneaking his phillippy out of his most Awful Grimmest Sunshat Cromwelly. Looted. This is the jinnies' hastings dispatch for to irrigate the Willingdone. Dispatch in thin red lines cross the shortfront of me Belchum. Yaw, yaw, yaw! Leaper Orthor. Fear siecken! Fieldgaze thy tiny frow. Hugacting. Nap. That was the tictacs of the jinnies for to fontannoy the Willingdone. Shee, shee, shee! The jinnies is jillous agincourting all the lipoleums. And the lipoleums is gonn boycottoncrezy onto the one Willingdone. And the Willingdone git the band up. This is bode Belchum, bonnet to busby, breaking his secred word with a ball up his ear to the Willingdone. This is the Willingdone's hurold dispitchback. Dispitch desployed on the regions rare of me Belchum. Salamangra! Ayi, ayi, ayi! Cherry jinnies. Figtreeyou! Damn fairy ann, Voutre. Willingdone. That was the first joke of Willingdone, tic for tac. Hee, hee, hee! This is me Belchum in his twelvemile cowchooks, weet, tweet and stampforth foremost, footing the camp for the jinnies. Drink a sip, drankasup, for he's as sooner buy a guinness than he'd stale store stout. This is Rooshious balls. This is a ttrinch. This is mistletropes. This is Canon Futter with the popynose. After his hundred days' indulgence. This is the blessed. Tarra's widdars! This is jinnies in the bonny bawn blooches. This is lipoleums in the rowdy howses. This is the Willingdone, by the splinters of Cork, order fire. Tonnerre! (Bullsear! Play!) This is camelry, this is floodens, this is the solphereens in action, this is their mobbily, this is panickburns. Almeidagad! Arthiz too loose! This is Willingdone cry. Brum! Brum! Cumbrum! This is jinnies cry. Underwetter! Goat strip Finnlambs! This is jinnies rinning away to their oustelists dowan a bunkersheels. With a nip nippy nip and a trip trippy trip so airy. For their heart's right there. Tip. This is me Belchum's tinkyou tankyou silvoor plate for citchin the crapes in the cool of his canister. Poor the pay! This is the bissmark of the marathon merry of the jinnies they left behind them. This is the Willingdone branlish his same marmorial tallowscoop Sophy-Key-Po for his royal divorsion on the rinnaway jinnies. Gam-

bariste della porca! Dalaveras fimmieras! This is the pettiest of the lipoleums, Toffeethief, that spy on the Willingdone from his big white harse, the Capeinhope. Stonewall Willingdone is an old maxy montrumeny. Lipoleums is nice hung bushellors. This is hiena hinnessy laughing alout at the Willingdone. This is lipsyg dooley krieging the funk from the hinnessy. This is the hinndoo Shimar Shin between the dooley boy and the hinnessy. Tip. This is the wixy old Willingdone picket up the half of the threefoiled hat of lipoleums fromoud of the bluddle filth. This is the hinndoo waxing ranjymad for a bombshoob. This is the Willingdone hanking the half of the hat of lipoleums up the tail on the buckside of his big white harse. Tip. That was the last joke of Willingdone. Hit, hit, hit! This is the same white harse of the Willingdone, Culpenhelp, waggling his tailoscrupp with the half of a hat of lipoleums to insoult on the hinndoo seeboy. Hney, hney, hney! (Bullsrag! Foul!) This is the seeboy, madrashattaras, upjump and pumpim, cry to the Willingdone: Ap Pukkaru! Pukka Yurap! This is the Willingdone, bornstable ghentleman, tinders his maxbotch to the cursigan Shimar Shin. Basucker youstead! This is the dooforhim seeboy blow the whole of the half of the hat of lipoleums off of the top of the tail on the back of his big wide harse. Tip (Bullseye! Game!) How Copenhagen ended. This way the museyroom. Mind your boots goan out.

Phew!

What a warm time we were in there but how keling is here the airabouts! We nowhere she lives but you mussna tell annaone for the lamp of Jig-a-Lanthern! It's a candlelittle houthse of a month and one windies. Downadown, High Downadown. And nummered quaintlymine. And such reasonable weather too! The wagrant wind's awalt'zaround the piltdowns and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more) there's that gnarlybird ygathering, a runalittle, doalittle, preealittle, pouralittle, wipealittle, kicksalittle, severalittle, eatalittle, whinealittle, kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of bleakbardfields! Under his seven wrothschields lies one, Lumproar. His glav toside him. Skud ontorsed. Our pigeons pair are flewn for northcliffs. The three of crows have flapped it southenly, kraaking of de baccle to the kvarters of that sky whence triboos answer; Wail, 'tis well! She niver comes out when Thon's on shower or when Thon's flash with his Nixy girls or when Thon's blowing toomcracks down the gaels of Thon. No nubo no! Neblas on you liv! Her would be too moochy afreet. Of Burymeleg and Bindmerollingeyes and all the deed in the woe. Fe fo fom! She jist does hopes till byes will be byes. Here, and it goes on to appear now, she comes, a peacefugle, a parody's bird, a peri potmother, a pringlpik in the ilandiskippy, with peewee and powwows in beggybaggy on her bickybacky and a flick flask fleckflinging its pixylighting pacts' huemeramybows, picking here, pecking

there, pussypussy plunderpussy. But it's the armitides toonigh, militopucos, and toomourn we wish for a muddy kissmans to the minutia workers and there's to be a gorgeups truce for happinest childher everwere. Come nebo me and suso sing the day we sallybright. She's burrowed the coacher's headlight the better to pry (who goes cute goes siocur and shoos aroun) and all spoiled goods go into her nabsack: curtrages and rattlin buttins, nappy spattees and flasks of all nations, clavicures and scampulars, maps, keys and woodpiles of haypennies and moonled brooches with bloodstaned breeks in em, boaston nightgarters and masses of shoesets and nickelly nacks and foder allmicheal and a lugly parson of cates and howitzer muchears and midgers and maggets, ills and ells with loffs of toffs and pleures of bells and the last sigh that come fro the hart (bucklied!) and the fairest sin the sunsaw (that's cearc!). With Kiss. Kiss Criss. Cross Criss. Kiss Cross. Undo lives 'end. Slain.

How bootifull and how truetowife of her, when strengly forebidden, to steal our historic presents from the past postpropheticals so as to will make us all lordy heirs and ladymaidesses of a pretty nice kettle of fruit. She is livving in our midst of debt and laffing through all plores for us (her birth is uncontrollable), with a naperon for her mask and her sabboes kickin arias (so sair! so solly!) if yous ask me and I saack you. Hou! Hou! Gricks may rise and Troysirs fall (there being two sights for ever a picture) for in the byways of high improvidence that's what makes lifework leaving and the world's a cell for citters to cit in. Let young wimman run away with the story and let young min talk smooth behind the butteler's back. She knows her knight's duty while Luntum sleeps. Did ye save any tin? says he. Did I what? with a grin says she. And we all like a marriedann because she is mercenary. Though the length of the land lies under liquidation (floote!) and there's nare a hairbrow nor an eyebush on this glaubrous phace of Herrschuft Whatarwelter she'll loan a vesta and hire some peat and sarch the shores her cockles to heat and she'll do all a turfwoman can to piff the business on. Paff. To puff the blaziness on. Poffpoff. And even if Humpty shell fall frumpty times as awkward again in the beardsboosoloom of all our grand remonstrancers there'll be iggs for the brekkers come to mournhim, sunny side up with care. So true is it that therewhere's a turnover the tay is wet too and when you think you ketch sight of a hind make sure but you're cocked by a hin.

Then as she is on her behaviourite job of quainance bandy, fruting for firstlings and taking her tithe, we may take our review of the two mounds to see nothing of the himples here as at elsewhere, by sixes and sevens, like so many heegills and collines, sitton aroont, scentbreeched ant somepotreek, in their swishawish satins and their taffetaffe tights, playing Wharton's Folly, at a treepurty on the planko in the purk. Stand up, mickos! Make strake for minnas! By order, Nicholas Proud. We may see

and hear nothing if we choose of the shortlegged bergins off Corkhill or the bergamoors of Arbourhill or the bergagambols of Summerhill or the bergincellies of Miseryhill or the country-bossed bergones of Constitutionhill though every crowd has its several tones and every trade has its clever mechanics and each harmonical has a point of its own, Olaf's on the rise and Ivor's on the lift and Sitric's place's between them. But all they are all there scraping along to sneeze out a likelihood that will solve and salve life's robulous rebus, hopping round his middle like kippers on a griddle, O, as he lays dormont from the macroborg of Holdhard to the microbirg of Pied de Poudre. Behove this sound of Irish sense. Really? Here English might be seen. Royally? One sovereign punned to petery pence. Regally? The silence speaks the scene. Fake!

So This Is Dyoublong?

Hush! Caution! Echoland!

How charmingly exquisite! It reminds you of the outwashed engravure that we used to be blurring on the blotchwall of his innkempt house. Used they? (I am sure that tiring chabelshoveller with the mujikal chocolat bŏx, Miry Mitchel, is listening) I say, the remains of the outworn gravemure where used to be blurried the Ptollmens of the Incabus. Used we? (He is only pretendant to be stugging at the jubalee harp from a second existed lishener, Fiery Farrelly.) It is well known. Lokk for himself and see the old butte new. Dbln. W. K. O. O. Hear? By the mausolime wall. Fimfim fimfim. With a grand funferall. Fumfum fumfum. 'Tis optophone which ontophanes. List! Wheatstone's magic lyer. They will be tuggling foriver. They will be lichening for allof. They will be pretumbling forover. The harpsdischord shall be theirs for ollaves.

Four things therefore, saith our herodotary Mammon Lujius in his grand old historiorum, wrote near Boriorum, bluest book in baile's annals, f.t. in Dyfflinarsky ne'er sall fail til heathersmoke and cloudweed Eire's ile sall pall. And here now they are,the fear of um. T. Totities! *Unum.* (Adar.) A bulbenboss surmounted upon an alderman. Ay, ay! *Duum.* (Nizam.) A shoe on a puir old wobban. Ah, ho! *Triom.* (Tamuz.) An auburn mayde, o'brine a'bride, to be desarted. Adear, adear! *Quodlibus.* (Marchessvan.) A penn no weightier nor a polepost. And so. And all. (Succoth.)

So, how idlers' wind turning pages on pages, as innocens with anaclete play popeye antipop, the leaves of the living in the boke of the deeds, annals of themselves timing the cycles of events grand and national, bring fassilwise to pass how.

1132 A.D. Men like to ants or emmets wondern upon a groot hwide Whallfisk which lay in a Runnel. Blubby wares upat Ublanium.

566 A.D. On Baalfire's night of this year after deluge a crone that hadde a wickered Kish for to hale dead tunes from the bog lookit under the blay of her Kish as she ran for to sothisfeige her cow-

rieosity and be me sawl but she found hersell sackvulle of swart goody quickenshoon ant small illigant brogues, so rich in sweat. Blurry works at Hurdlesford.

(Silent.)

566 A.D. At this time it fell out that a brazenlockt damsel grieved (*sobralasolas!*) because that Puppette her minion was ravisht of her by the ogre Puropeus Pious. Bloody wars in Ballyaughacleeaghbally.

1132. A.D. Two sons at an hour were born until a goodman and his hag. These sons called themselves Caddy and Primas. Primas was a santryman and drilled all decent people. Caddy went to Winehouse and wrote o peace a farce. Blotty words for Dublin.

Somewhere, parently, in the ginnandgo gap between antediluvious and annadominant the copyist must have fled with his scroll. The billy flood rose or an elk charged him or the sultrup worldwright from the excelsissimost empyrean (bolt, in sum) earthspake or the Dannamen gallous banged pan the bliddy duran. A scribicide then an there is led off under old's code with some fine covered by six marks or ninepins in metalmen for the sake of his labour's dross while it will be only now and again in our rear of o'er era, as an upshoot of military and civil engagements, that a gynecure was let on to the scuffold for taking that same fine sum covertly by meddlement with the drawers of his neighbour's safe.

Now after all that farfatch'd and peragrine or dingnant or clere lift we our ears, eyes of the darkness, from the tome of *Liber Lividus* and, (toh!), how paisibly eirenical, all dimmering dunes and gloamering glades, selfstretches afore us our fredeland's plain! Lean neath stone pine the pastor lies with his crook; young pricket by pricket's sister nibbleth on returned viridities; amaid her rocking grasses the herb trinity shams lowliness; skyup is of evergrey. Thus, too, for donkey's years. Since the bouts of Hebear and Hairyman the cornflowers have been staying at Ballymun, the duskrose has choosed out Goatstown's hedges, twolips have pressed togatherthem by sweet Rush, townland of twinedlights, the whitethorn and the redthorn have fairygeyed the mayvalleys of Knockmaroon, and, though for rings round them, during a chiliad of perihelygangs, the Formoreans have brittled the tooath of the Danes and the Oxman has been pestered by the Firebugs and the Joynts have thrown up jerrybuilding to the Kevanses and Little on the Green is childsfather to the City (Year! Year! And laughtears!), these paxsealing buttonholes have quadrilled across the centuries and whiff now whafft to us, fresh and made-of-all-smiles as, on the eve of Killallwho.

The babbelers with their thangas vain have been (confusium hold them!) they were and went; thigging thugs were and houhnhymn songtoms were and comely norgels were and pollyfool fiansees. Menn have thawed, clerks have surssurhummed, the

blond has sought of the brune: Elsekiss thou may, mean Kerry piggy?: and the duncledames have countered with the hellish fellows: Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly? And they fell upong one another: and themselves they have fallen. And still nowanights and by nights of yore do all bold floras of the field to their shyfaun lovers say only: Cull me ere I wilt to thee!: and, but a little later: Pluck me whilst I blush! Well may they wilt, marry, and profusedly blush, be troth! For that saying is as old as the howitts. Lave a whale a while in a whillbarrow (isn't it the truath I'm tallin ye?) to have fins and flippers that shimmy and shake. Tim Timmycan timped hir, tampting Tam. Fleppety! Flippety! Fleapow!
Hop!
In the name of Anem this carl on the kopje in pelted thongs a parth a lone who the joebiggar be he? Forshapen his pigmaid hoagshead, shroonk his plodsfoot. He hath locktoes, this shortshins, and, Obeold that's pectoral, his mammamuscles most mousterious. It is slaking nuncheon out of some thing's brain pan. Me seemeth a dragon man. He is almonthst on the kiep fief by here, is Comestipple Sacksoun, be it junipery or febrewery, marracks or alebrill or the ramping riots of pouriose and froriose. What a quhare soort of a mahan. It is evident the michindaddy. Lets we overstep his fire defences and these kraals of slitsucked marrogbones. (Cave!) He can prapsposterus the pillory way to Hirculos pillar. Come on, fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? Scuse us, chorley guy! You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You spigotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn. Clear all so! 'Tis a Jute. Let us swop hats and excheck a few strong verbs weak oach eather yapyazzard abast the blooty creeks.
Jute.— Yutah!
Mutt.— Mukk's pleasurad.
Jute.— Are you jeff?
Mutt.— Somehards.
Jute.— But you are not jeffmute?
Mutt.— Noho. Only an utterer.
Jute.— Whoa? Whoat is the mutter with you?
Mutt.— I became a stun a stummer.
Jute.— What a hauhauhauhaudibble thing, to be cause! How, Mutt?
Mutt.— Aput the buttle, surd.
Jute.— Whose poddle? Wherein?
Mutt.— The Inns of Dungtarf where Used awe to be he.
Jute.— You that side your voise are almost inedible to me. Become a bitskin more wiseable, as if I were you.
Mutt.— Has? Has at? Hasatency? Urp, Boohooru! Booru Usurp! I trumple from rath in mine mines when I rimimirim!
Jute.— One eyegonblack. Bisons is bisons. Let me fore all your hasitancy cross your qualm with trink gilt. Here have sylvan coyne, a piece of oak. Ghinees hies good for you.

Mutt.— Louee, louee! How wooden I not know it, the intellible greytcloak of Cedric Silkyshag! Cead mealy faulty rices for one dabblin bar. Old grilsy growlsy! He was poached on in that eggtentical spot. Here where the liveries, Monomark. There where the missers moony, Minnikin passe.
Jute.— Simply because as Taciturn pretells, our wrongstory-shortener, he dumptied the wholeborrow of rubbages on to soil here.
Mutt.— Just how a puddinstone inat the brookcells by a riverpool.
Jute.— Load Allmarshy! Wid wad for a norse like?
Mutt.— Somular with a bull on a clompturf. Rooks roarum rex roome! I could snore to him of the spumy horn, with his woolseley side in, by the neck I am sutton on, did Brian d' of Linn.
Jute.— Boildoyle and rawhoney on me when I can beuraly forsstand a weird from sturk to finnic in such a patwhat as your rutterdamrotter. Onheard of and umscene! Gut aftermeal! See you doomed.
Mutt.— Quite agreem. Bussave a sec. Walk a dun blink roundward this albutisle and you skull see how olde ye plaine of my Elters, hunfree and ours, where wone to wail whimbrel to peewee o'er the saltings, where wilby citie by law of isthmon, where by a droit of signory, icefloe was from his Inn the Byggning to whose Finishthere Punct. Let erehim ruhmuhrmuhr. Mearmerge two races, swete and brack. Morthering rue. Hither, craching eastuards, they are in surgence: hence, cool at ebb, they requiesce. Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds. Now are all tombed to the mound, isges to isges, erde from erde. Pride, O pride, thy prize!
Jute.— 'Stench!
Mutt.— Fiatfuit! Hereinunder lyethey. Llarge by the smal an' everynight life olso th'estrange, babylone the greatgrandhotelled with tit tit tittlehouse, alp on earwig, drukn on ild, likeas equal to anequal in this sound seemetery which iz leebez luv.
Jute.— 'Zmorde!
Mutt.— Meldundleize! By the fearse wave behoughted. Despond's sung. And thanacestross mound have swollup them all. This ourth of years is not save brickdust and being humus the same roturns. He who runes may rede it on all fours. O'c'stle, n'wc'stle, tr'c'stle, crumbling! Sell me sooth the fare for Humblin! Humblady Fair. But speak it allsosiftly, moulder! Be in your whisht!

Jute.— Whysht?
Mutt.— The gyant Forficules with Amni the fay.
Jute.— Howe?
Mutt.— Here is viceking's graab.
Jute.— Hwaad!
Mutt.— Ore you astoneaged, jute you?
Jute.— Oye am thonthorstrok, thing mud.
(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived und laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. In the ignorance that implies impression that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality. But with a rush out of his navel reaching the reredos of Ramasbatham. A terricolous vivelyonview this; queer and it continues to be quaky. A hatch, a celt, an earshare the pourquose of which was to cassay the earthcrust at all of hours, furrowards, bagawards, like yoxen at the turnpaht. Here say figurines billycoose arming and mounting. Mounting and arming bellicose figurines see here. Futhorc, this liffle effingee is for a firefing called a flintforfall. Face at the eased! O I fay! Face at the waist! Ho, you fie! Upwap and dump em, ⊣ace to ⊢ace! When a part so ptee does duty for the holos we soon grow to use of an allforabit. Here (please to stoop) are selveran cued peteet peas of quite a pecuniar interest inaslittle as they are the pellets that make the tomtummy's pay roll. Right rank ragnar rocks and with these Rox orangotangos rangled rough and rightgorong. Wisha, wisha, whydidtha? Thik is for thorn that's thuck in its thoil like thumfool's thraitor thrust for vengeance. What a mnice old mness it all mnakes! A middenhide hoard of objects! Olives, beets, kimmells, dollies, alfrids, beatties, cormacks and daltons. Owlets' eegs (O stoop to please!) are here, creakish from age and all now quite epsilene, and oldwolldy wobblewers, haudworth a wipe o grass. Sss! See the snake wurrums everyside! Our durlbin is sworming in sneaks. They came to our island from triangular Toucheaterre beyond the wet prairie rared up in the midst of the cargon of prohibitive pomefructs but along landed Paddy Wippingham and the his garbagecans cotched the creeps of them pricker than our whosethere outofman could quick up her whatsthats. Somedivide and sumthelot but the tally turns round the same balifuson. Racketeers and bottloggers.
Axe on thwacks on thracks, axenwise. One by one place one be three dittoh and one before. Two nursus one make a plausible free and idim behind. Starting off with a big boaboa and three-

legged calvers and ivargraine jadesses with a message in their mouths. And a hundreadfilled unleavenweight of liberorumqueue to con an we can till all horrors eve. What a meanderthalltale to unfurl and with what an end in view of squattor and anntisquattor and postproneauntisquattor! To say too us to be every tim, nick and larry of us, sons of the sod, sons, littlesons, yea and lealittle-sons, when usses not to be, every sue, siss and sally of us, dugters of Nan! Accusative ahnsire! Damadam to infinities
True there was in nillohs dieybos as yet no lumpend papeer in the waste,and mightmountain Penn still groaned for the micies to let flee. All was of ancientry. You gave me a boot (signs on it!) and I ate the wind. I quizzed you a quid (with for what?) and you went to the quod. But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational sense fore the last milch-camel, the heartvein throbbing between his eyebrowns, has still to moor before the tomb of his cousin charmian where his date is tethered by the palm that's hers. But the horn, the drinking, the day of dread are not now. A bone, a pebble, a ramskin; chip them, chap them, cut them up allways; leave them to terracook in the muttheringpot: and Gutenmorg with his cromagnom charter, tintingfast and great primer must once for omniboss step rub-brickredd out of the wordpress else is there no virtue more in al-cohoran. For that (the rapt one warns) is what papyr is meed of, made of, hides and hints and misses in prints. Till ye finally (though not yet endlike) meet with the acquaintance of Mister Typus, Mistress Tope and all the little typtopies. Fillstup. So you need hardly spell me how every word will be bound over to carry three score and ten toptypsical readings throughout the book of Doublends Jined (may his forehead be darkened with mud who would sunder!) till Daleth, mahomahouma, who oped it closeth thereof the. Dor.
Cry not yet! There's many a smile to Nondum, with sytty maids per man, sir, and the park's so dark by kindlelight. But look what you have in your handself! The movibles are scrawl-ing in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig's a bit of a torytale to tell. One's upon a thyme and two's behind their lettice leap and three's among the strubbely beds. And the chicks picked their teeths and the domb-key he begay began. You can ask your ass if he believes it. And so cuddy me only wallops have heels. That one of a wife with folty barnets. For then was the age when hoops ran high. Of a noarch and a chopwife; of a pomme full grave and a fammy of levity; or of golden youths that wanted gelding; or of what the mischievmiss made a man do. Malmarriedad he was reverso-gassed by the frisque of her frasques and her prytty pyrrhique. Maye faye, she's la gaye this snaky woman! From that trippiery toe expectungpelick! Veil, volantine, valentine eyes. She's the very besch Winnie blows Nay on good. Flou inn, flow ann.

Hohore! So it's sure it was her not we! But lay it easy, gentle mien, we are in rearing of a norewhig. So weenybeeny-veenyteeny. Comsy see! Het wis if ee newt. Lissom! lissom! I am doing it. Hark, the corne entreats! And the larpnotes prittle.

It was of a night, late, lang time agone, in an auldstane eld, when Adam was delvin and his madameen spinning watersilts, when mulk mountynotty man was everybully and the first leal ribberrobber that ever had her ainway everybuddy to his love-saking eyes and everybilly lived alove with everybiddy else, and Jarl van Hoother had his burnt head high up in his lamphouse, laying cold hands on himself. And his two little jiminies, cousins of ourn, Tristopher and Hilary, were kickaheeling their dummy on the oil cloth Flure of his homerigh, castle and earthenhouse. And, be dermot, who come to the keep of his inn only the niece-of-his-in-law, the prankquean. And the prankquean pulled a rosy one and made her wit foreninst the dour. And she lit up and fire-land was ablaze. And spoke she to the dour in her petty perusi-enne: Mark the Wans, why do I am alook alike a poss of porter-pease? And that was how the skirtmisshes began. But the dour handworded her grace in dootch nossow: Shut! So her grace o'malice kidsnapped up the jiminy Tristopher and into the shan-dy westerness she rain, rain, rain. And Jarl van Hoother war-lessed after her with soft dovesgall: Stop deef stop come back to my earin stop. But she swaradid to him: Unlikelihud. And there was a brannewail that same sabboath night of falling angles some-where in Erio. And the prankquean went for her forty years' walk in Tourlemonde and she washed the blessings of the love-spots off the jiminy with soap sulliver suddles and she had her four owlers masters for to tauch him his tickles and she convor-ted him to the onesure allgood and he became a luderman. So then she started to rain and to rain and, be redtom, she was back again at Jarl van Hoother's in a brace of samers and the jiminy with her in her pinafrond, lace at night, at another time. And where did she come but to the bar of his bristolry. And Jarl von Hoo-ther had his baretholobruised heels drowned in his cellarmalt, shaking warm hands with himself and the jimminy Hilary and the dummy in their first infancy were below on the tearsheet, wringing and coughing, like brodar and histher. And the prank-quean nipped a paly one and lit up again and redcocks flew flack-ering from the hillcombs. And she made her witter before the wicked, saying: Mark the Twy, why do I am alook alike two poss of porterpease? And: Shut! says the wicked, handwording her madesty. So her madesty 'a forethought' set down a jiminy and took up a jiminy and all the lilipath ways to Woeman's Land she rain, rain, rain. And Jarl von Hoother bleethered atter her with a loud finegale: Stop domb stop come back with my earring stop. But the prankquean swaradid: Am liking it. And there was a wild old grannewwail that laurency night of starshootings somewhere

in Erio. And the prankquean went for her forty years' walk in Turnlemeem and she punched the curses of cromcruwell with the nail of a top into the jiminy and she had her four larksical monitrix to touch him his tears and she provorted him to the onecertain allsecure and he became a tristian. So then she started raining, raining, and in a pair of changers, be dom ter, she was back again at Jarl von Hoother's and the Larryhill with her under her abromette. And why would she halt at all if not by the ward of his mansionhome of another nice lace for the third charm? And Jarl von Hoother had his hurricane hips up to his pantry-box, ruminating in his holdfour stomachs (Dare! O dare!), ant the jiminy Toughertrees and the dummy were belove on the watercloth, kissing and spitting, and roguing and poghuing, like knavepaltry and naivebride and in their second infancy. And the prankquean picked a blank and lit out and the valleys lay twinkling. And she made her wittest in front of the arkway of trihump, asking: Mark the Tris, why do I am alook alike three poss of porter pease? But that was how the skirtmishes endupped. For like the campbells acoming with a fork lance of-lightning, Jarl von Hoother Boanerges himself, the old terror of the dames, came hip hop handihap out through the pikeopened arkway of his three shuttoned castles, in his broadginger hat and his civic chollar and his allabuff hemmed and his bullbraggin soxangloves and his ladbroke breeks and his cattegut bandolair and his fur-framed panuncular cumbottes like a rudd yellan gruebleen orangeman in his violet indigonation, to the whole longth of the strength of his bowman's bill. And he clopped his rude hand to his eacy hitch and he ordurd and his thick spch spck for her to shut up shop, dappy. And the duppy shot the shutter clup (Perkodhuskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradidillifaititillibumullunukkunun!) And they all drank free. For one man in his armour was a fat match always for any girls under shurts. And that was the first peace of illiterative porthery in all the flamend floody flatuous world. How kirssy the tiler made a sweet unclose to the Narwhealian captol. Saw fore shalt thou sea. Betoun ye and be. The prankquean was to hold her dummyship and the jimminies was to keep the peacewave and van Hoother was to git the wind up. Thus the hearsomeness of the burger felicitates the whole of the polis.

O foenix culprit! Ex nickylow malo comes mickelmassed bonum. Hill, rill, ones in company, billeted, less be proud of. Breast high and bestride! Only for that these will not breathe upon Norronesen or Irenean the secrest of their soorcelossness. Quarry silex, Homfrie Noanswa! Undy gentian festyknees, Livia Noanswa? Wolkencap is on him, frowned; audiurient, he would evesdrip, were it mous at hand, were it dinn of bottles in the far ear. Murk, his vales are darkling. With lipth she lithpeth to him all to time of thuch on thuch and thow on thow. She he she ho she ha to la. Hairfluke, if he could bad twig her! Impalpabunt,

he abhears. The soundwaves are his buffeteers; they trompe him with their trompes; the wave of roary and the wave of hooshed and the wave of hawhawhawrd and the wave of neverheedthem-horseluggarsandlisteltomine. Landloughed by his neaghboormistress and perpetrified in his offsprung, sabes and suckers, the moaning pipers could tell him to his faceback, the louthly one whose loab we are devorers of, how butt for his hold halibutt, or her to her pudor puff, the lipalip one whose libe we drink at, how biff for her tiddywink of a windfall, our breed and washer givers, there would not be a holey spier on the town nor a vestal flouting in the dock, nay to make plein avowels, nor a yew nor an eye to play cash cash in Novo Nilbud by swamplight nor a' toole o' tall o' toll and noddy hint to the convaynience.

He dug in and dug out by the skill of his tilth for himself and all belonging to him and he sweated his crew beneath his auspice for the living and he urned his dread, that dragon volant, and he made louse for us and delivered us to boll weevils amain, that mighty liberator, Unfru-Chikda-Uru-Wukru and begad he did, our ancestor most worshipful, till he thought of a better one in his windower's house with that blushmantle upon him from earsend to earsend. And would again could whispring grassies wake him and may again when the fiery bird disembers. And will again if so be sooth by elder to his youngers shall be said. Have you whines for my wedding, did you bring bride and bedding, will you whoop for my deading is a? Wake? *Usgueadbaugham*! Anam muck an dhoul! Did ye drink me doornail?

Now be aisy, good Mr Finnimore, sir. And take your laysure like a god on pension and don't be walking abroad. Sure you'd only lose yourself in Healiopolis now the way your roads in Kapelavaster are that winding there after the calvary, the North Umbrian and the Fivs Barrow and Waddlings Raid and the Bower Moore and wet your feet maybe with the foggy dew's abroad. Meeting some sick old bankrupt or the Cottericks' donkey with his shoe hanging, clankatachankata, or a slut snoring with an impure infant on a bench. 'Twould turn you against life, so 'twould. And the weather's that mean too. To part from Devlin is hard as Nugent knew, to leave the clean tanglesome one lushier than its neighbour enfranchisable fields but let your ghost have no grievance. You're better off, sir, where you are, primesigned in the full of your dress, bloodeagle waistcoat and all, remembering your shapes and sizes on the pillow of your babycurls under your sycamore by the keld water where the Tory's clay will scare the varmints and have all you want, pouch, gloves, flask, bricket, kerchief, ring and amberulla, the whole treasure of the pyre, in the land of souls with Homin and Broin Baroke and pole ole Lonan and Nobucketnozzler and the Guinnghis Khan. And we'll be coming here, the ombre players, to rake your gravel and bringing you presents, won't we, fenians? And il isn't our spittle we'll stint you of, is it, druids? Not shabbty little imagettes, pennydirts and

dodgemyeyes you buy in the soottee stores. But offerings of the field. Mieliodories, that Doctor Faherty, the madison man, taught to gooden you. Poppypap's a passport out. And honey is the holiest thing ever was, hive, comb and earwax, the food for glory, (mind you keep the pot or your nectar cup may yield too light!) and some goat's milk, sir, like the maid used to bring you. Your fame is spreading like Basilico's ointment since the Fintan Lalors piped you overborder and there's whole households beyond the Bothnians and they calling names after you. The menhere's always talking of you sitting around on the pig's cheeks under the sacred rooftree, over the bowls of memory where every hollow holds a hallow, with a pledge till the drengs, in the Salmon House. And admiring to our supershillelagh where the palmsweat on high is the mark of your manument. All the toethpicks ever Eirenesians chewed on are chips chepped from that battery block. If you were bowed and soild and letdown itself from the oner of the load it was that paddyplanters might pack up plenty and when you were undone in every point fore the laps of goddesses you showed our labourlasses how to free was easy. The game old Gunne, they do be saying, (skull!) that was a planter for you, a spicer of them all. Begog but he was, the G.O.G! He's duddandgunne now and we're apter finding the sores of his sedeq but peace to his great limbs, the buddhoch, with the last league long rest of him, while the millioncandled eye of Tuskar sweeps the Moylean Main! There was never a warlord in Great Erinnes and Brettland, no, nor in all Pike County like you, they say. No, nor a king nor an ardking, bung king, sung king or hung king. That you could fell an elmstree twelve urchins couldn't ring round and hoist high the stone that Liam failed. Who but a Maccullaghmore the reise of our fortunes and the faunayman at the funeral to compass our cause? If you was hogglebully itself and most frifty like you was taken waters still what all where was your like to lay the cable or who was the batter could better Your Grace? Mick Mac Magnus MacCawley can take you off to the pure perfection and Leatherbags Reynolds tries your shuffle and cut. But as Hopkins and Hopkins puts it, you were the pale eggynaggy and a kis to tilly up. We calls him the journeyall Buggaloffs since he went Jerusalemfaring in Arssia Manor. You had a gamier cock than Pete, Jake or Martin and your archgoose of geese stubbled for All Angels' Day. So may the priest of seven worms and scalding tayboil, Papa Vestray, come never anear you as your hair grows wheater beside the Liffey that's in Heaven! Hep, hep, hurrah there! Hero! Seven times thereto we salute you! The whole bag of kits, falconplumes and jackboots incloted, is where you flung them that time. Your heart is in the system of the Shewolf and your crested head is in the tropic of Copricapron. Your feet are in the cloister of Virgo. Your olala is in the region of sahuls. And that's ashore as you were born. Your shuck tick's swell. And that there texas is tow linen. The loamsome

roam to Laffayette is ended. Drop in your tracks, babe! Be not unrested! The headboddylwatcher of the chempel of Isid, Totumcalmum, saith: I know thee, metherjar, I know thee, salvation boat. For we have performed upon thee, thou abramanation, who comest ever without being invoked, whose coming is unknown, all the things which the company of the precentors and of the grammarians of Christpatrick's ordered concerning thee in the matter of the work of thy tombing. Howe of the shipmen, steep wall!

Everything's going on the same or so it appeals to all of us, in the old holmsted here. Coughings all over the sanctuary, bad scrant to me aunt Florenza. The horn for breakfast, one o'gong for lunch and dinnerchime. As popular as when Belly the First was keng and his members met in the Diet of Man. The same shop slop in the window. Jacob's lettercrackers and Dr Tipple's Vi-Cocoa and the Eswuards' desippated soup beside Mother Seagull's syrup. Meat took a drop when Reilly-Parsons failed. Coal's short but we've plenty of bog in the yard. And barley's up again, begrained to it. The lads is attending school nessans regular, sir, spelling beesknees with hathatansy and turning out tables by mudapplication. Allfor the books and never pegging smashers after Tom Bowe Glassarse or Timmy the Tosser. 'Tisraely the truth! No isn't it, roman pathoricks? You were the doublejoynted janitor the morning they were delivered and you'll be a grandfer yet entirely when the ritehand seizes what the lovearm knows. Kevin's just a doat with his cherub cheek, chalking oghres on walls, and his little lamp and schoolbelt and bag of knicks, playing postman's knock round the diggings and if the seep were milk you could lieve his olde by his ide but, laus sake, the devil does be in that knirps of a Jerry sometimes, the tarandtan plaidboy, making encostive inkum out of the last of his lavings and writing a blue streak over his bourseday shirt. Hetty Jane's a child of Mary. She'll be coming (for they're sure to choose her) in her white of gold with a tourch of ivy to rekindle the flame on Felix Day. But Essie Shanahan has let down her skirts. You remember Essie in our Luna's Convent? They called her Holly Merry her lips were so ruddyberry and Pia de Purebelle when the redminers riots was on about her. Were I a clerk designate to the Williamswoodsmenufactors I'd poster those pouters on every jamb in the town. She's making her rep at Lanner's twicenightly. With the tabarine tamtammers of the whirligigmagees. Beats that cachucha flat. 'Twould dilate your heart to go.

Aisy now, you decent man, with your knees and lie quiet and repose your honour's lordship! Hold him here, Ezekiel Irons, and may God strengthen you! It's our warm spirits, boys, he's spooring. Dimitrius O'Flagonan, cork that cure for the Clancartys! You swamped enough since Portobello to float the Pomeroy. Fetch neahere, Pat Koy! And fetch nouyou, Pam Yates! Be nayther angst of Wramawitch! Here's lumbos. Where misties swaddlum,

where misches lodge none, where mystries pour kind on, O sleepy! So be yet!
I've an eye on queer Behan and old Kate and the butter, trust me. She'll do no jugglywuggly with her war souvenir postcards to help to build me murial, tippers! I'll trip your traps! Assure a sure there! And we put on your clock again, sir, for you. Did or didn't we, sharestutterers? So you won't be up a stump entirely. Nor shed your remnants. The sternwheel's crawling strong. I seen your missus in the hall. Like the queenoveire. Arrah, it's herself that's fine, too, don't be talking! Shirksends? You storyan Harry chap longa me Harry chap storyan grass woman plelthy good trout. Shakeshands. Dibble a hayfork's wrong with her only her lex's salig. Boald Tib does be yawning and smirking cat's hours on the Pollockses' woolly round tabouretcushion watching her sewing a dream together, the tailor's daughter, stitch to her last. Or while waiting for winter to fire the enchantement, decoying more nesters to fall down the flue. It's allavalonche that blows nopussy food. If you only were there to explain the meaning, best of men, and talk to her nice of guldenselver. The lips would moisten once again. As when you drove with her to Findrinny Fair. What with reins here and ribbons there all your hands were employed so she never knew was she on land or at sea or swooped through the blue like Airwinger's bride. She was flirtsome then and she's fluttersome yet. She can second a song and adores a scandal when the last post's gone by. Fond of a concertina and pairs passing when she's had her forty winks for supper after kanekannan and abbely dimpling and is in her merlin chair assotted, reading her Evening World. To see is it smarts, full lengths or swaggers. News, news, all the news. Death, a leopard, kills fellah in Fez. Angry scenes at Stormount. Stilla Star with her lucky in goingaways. Opportunity fair with the China floods and we hear these rosy rumours. Ding Tams he noise about all same Harry chap. She's seeking her way, a chickle a chuckle, in and out of their serial story, *Les Loves of Selskar et Pervenche*, freely adapted to *The Novvergin's Viv*. There'll be bluebells blowing in salty sepulchres the night she signs her final tear. Zee End. But that's a world of ways away. Till track laws time. No silver ash or switches for that one! While flattering candles flare. Anna Stacey's how are you! Worther waist in the noblest, says Adams and Sons, the wouldpay actionneers. Her hair's as brown as ever it was. And wivvy and wavy. Repose you now! Finn no more!
For, be that samesake sibsubstitute of a hooky salmon, there's already a big rody ram lad at random on the premises of his haunt of the hungred bordles, as it is told me. Shop Illicit, flourishing like a lordmajor or a buaboabaybohm, litting flop a deadlop (aloose!) to lee but lifting a bennbranch a yardalong (Ivoeh!) the breezy side (for showm!), the height of Brewster's chimpney and as broad below as Phineas Barnum; humph-

ing his share of the showthers is senken on him he's such a grandfallar, with a pocked wife in pickle that's a flyfire and three lice nittle clinkers, two twilling bugs and one midgit pucelle. And aither he cursed and recursed and was everseen doing what your fourfootlers saw or he was never done seeing what you cool-pigeons know, weep the clouds aboon for smiledown witnesses, and that'll do now about the fairyhees and the frailyshees. Though Eset fibble it to the zephiroth and Artsa zoom it round her heavens for ever. Creator he has created for his creatured ones a creation. White monothoid? Red theatrocrat? And all the pinkprophets cohalething? Very much so! But however 'twas 'tis sure for one thing, what sherif Toragh voucherfors and Mapqiq makes put out, that the man, Humme the Cheapner, Esc, overseen as we thought him, yet a worthy of the naym, came at this timecoloured place where we live in our paroqial fermament one tide on another, with a bumrush in a hull of a wherry, the twin turbane dhow, The *Bey for Dybbling*, this archipelago's first visiting schooner, with a wicklowpattern waxenwench at her prow for a figurehead, the deadsea dugong updipdripping from his depths, and has been repreaching himself like a fishmummer these siktyten years ever since, his shebi by his shide, adi and aid, growing hoarish under his turban and changing cane sugar into sethulose starch (Tuttut's cess to him!) as also that, batin the bulkihood he bloats about when innebbiated, our old offender was humile, commune and ensectuous from his nature, which you may gauge after the bynames was put under him, in lashons of languages, (honnein suit and praisers be!) and, totalisating him, even hamissim of himashim that he, sober serious, he is ee and no counter he who will be ultimendly respunchable for the hubbub caused in Edenborough.

Печатается по изданию:

Joyce, James. Finnegans Wake. London; Boston: Faber and Faber, 1989.

Уильям Карлос Уильямс

ТРУДЫ ГЕРТРУДЫ[1]

«Хотел бы я увидеть белого медведя!
(Иначе как я могу его себе представить?)»[2]

Согласимся, что для всего нового в литературе можно найти истоки в творениях предшествующих эпох; но только современный акцент придаст произведению актуальность в настоящем.

Необходимость в таком современном ракурсе и значение всех возникающих различий — это, однако, другая тема для размышления, обычно являющаяся камнем преткновения для критиков. Такая тема, впрочем, стоит внимания с нашей стороны в случае с Гертрудой Стайн, — до настоящего момента ее демонстративно отказывались обсуждать.

Почему, в действительности, от американских исследователей ничего вразумительного не было слышно по поводу творчества Гертруды Стайн? Что это — малодушие или отсутствие способностей, или, может быть, у них опускаются руки перед испытаниями дня сегодняшнего?

«— Вспомогательные глаголы, которыми мы здесь занимаемся, — продолжал отец, — такие: быть, иметь, допускать, хотеть, мочь, быть должным, следовать, иметь обыкновение или привычку — со всеми их изменениями в настоящем, прошедшем и будущем времени, спрягаемые с глаголом видеть — или выраженные вопросительно: Есть ли? Было ли? Будет ли? Было ли бы? Может ли быть? Могло ли быть? И они же, выраженные отрицательно: Нет ли? Не было ли? Не должно ли было? — или утвердительно: — есть, было, должно быть, — или хронологически: Всегда ли было? Недавно? Как давно? — или гипотетически: Если бы было? Если бы не было? Что бы тогда последовало? Если бы французы побили англичан? Если бы солнце вышло из зодиака?

И вот, если вышколить память ребенка, — продолжал отец, — правильным употреблением и применением *вспомогательных* глаголов, ни одно представление, даже самое бесплодное, не может войти в его мозг без того, чтобы из него нельзя было извлечь целого арсенала понятий и выводов. Видел ты когда-нибудь белого медведя? — спросил вдруг отец, обратившись к Триму, стоявшему за спинкой его кресла. — Никак нет, с позволения вашей милости, — отвечал капрал. — А мог бы ты о нем поговорить, Трим, сказал отец, — в случае надобности? — Да как же это возможно, братец, — сказал дядя Тоби, — если капрал никогда его не видел? — Вот это-то мне и надо, — возразил отец, — и сейчас я покажу, как это возможно.

Белый медведь? Превосходно. Видел ли я когда-нибудь белого медведя? Мог ли я когда-нибудь его видеть? Предстоит ли мне когда-нибудь его увидеть? Должен ли я когда-нибудь его увидеть? Или могу ли я когда-нибудь его увидеть?

Хотел бы я увидеть белого медведя! (Иначе как я могу себе его представить?)

Если бы мне пришлось увидеть белого медведя, что бы я сказал? Если бы мне никогда не пришлось увидеть белого медведя, что тогда?

Если я никогда не видел, не могу увидеть, не должен увидеть и не увижу живого белого медведя, то видел ли я когда-нибудь его шкуру? Видел ли я когда-нибудь его изображение? Или описание? Не видел ли я когда-нибудь белого медведя во сне?»[3].

Заметьте, как слова *живого, шкуру, изображение, описание, во сне* вписываются в конструкцию предложений. Такое чувство, что слова сами по себе, они обладают каким-то невиданным мгновенным качеством[4], не имеющим отношения к их значению, точно как в музыке, когда звуки, так сказать, служат сами себе, организуясь в повторяющиеся аккорды, все одновременно или один за другим. Можно сравнить это со сходными приемами во всем, что делает Стайн.

Например, в «Географии и пьесах»[5]: «И было им обоим небо голубое»[6]. Продолжим цитату:

«— Видели ли когда-нибудь белого медведя мой отец, мать, дядя, братья или сестры? Что бы они за это дали? Как бы они себя вели? Как бы вел себя белый медведь? Дикий ли он? Ручной? Страшный? Грубый? Гладкий?»

Примечательна игра со словами *косматый, гладкий* (хотя, может быть, это не нарочно), где *грубый* может быть отнесено к повадкам медведя, а *гладкий* — к качеству поверхности, например к шкуре медведя. Так или иначе, кажется, что речь идет не о качествах, применимых к медведю, а о признаках самих слов *грубый и гладкий*. Закончим цитату:

«— Стоит ли белый медведь того, чтобы его увидеть?
Нет ли в этом греха?
Лучше ли он, чем *черный медведь*?»

Так оканчивается 43-я глава[7] «Жизни и мнений Тристрама Шенди». Изысканная работа со словом и щедрая изобретательность по отношению к языку ведут прямо к Гертруде Стайн, которая с новой силой и с особым синтетическим чутьем продолжила сегодня эту линию. При анализе становится ясным, что Стерн, так же, как и Стайн[8], экспериментирует не только с соотношением (контрапунктом) звуковых, графических и смысловых контрастов между самими словами[9], но затрагивает также и грамматику — ср. *да я и представить себе не могу, мог ли..., что если, что будет*; ср. у Стайн «полреки, полруки»[10] и пр. Не будет слишком большим преувеличением сказать, что поэтика Стайн, особенно что касается грамматики, семантики и основных мотивов, имеет в фигуре Стерна своего непосредственного предшественника[11].

Сначала у нас *крошка*, потом, допустим, *крышка*. Так всегда думала поэзия.

Потом что-нибудь добавлялось, вроде этого: *Убрали крошки, Собрали крышки.*

Мисс Стайн покончила со всем этим. Верлибристы, наоборот, все опускали. Экономили: *Убрали... крышки.*

Ее занимает просто-напросто несущий каркас, «формальные» элементы письма, те, которые создают форму, в отличие от тех, которые якобы несут в себе смысловую нагрузку. Этот каркас важен для распознания всех ненужных, затуманивающих разум областей знания, которыми так заполонена современность.

Предмет письма у Стайн — это само письмо[12]. Но в этом случае письмо предстает как творящееся впервые, в данный момент, и вся прежняя логика вместе с ее тухлой критикой остается за бортом мертвым грузом; а на ее месте возникает пространство для вечного обновления, для бесконечного количества новых проблесков разумности.

Происходит революция в области всеобщих пропорций, революция, точное содержание которой здесь нами может быть только лишь обрисовано, но суть которой — в соотношении литературы и человеческой природы, о чем до недавнего времени мало задумывались[13].

И в то же самое время это фундаментальный вызов схоластике, которая со времен Средневековья и до наших дней, от поколения к поколению, навязывает литературе свои ущербные понятия. Мы наблюдаем здесь отрыв от того парализу-

ющего влияния логики, которое в ответе за привнесение в литературу чуждых ей черт философии и наукообразности.

Стайн удалось полностью вытеснить линейную логику, являвшуюся во все времена основанием художественности, за пределы литературы[14].

Вот как она описывает свой путь в творчестве, в связи с «Нежными кнопками»[15]:

«Это была моя первая сознательная попытка разобраться с проблемой соотношения видимого, слышимого и осмысляемого, без посредства ритма; на данный момент меня интересует грамматика, в отрыве от видимого и слышимого» («транзишн», №14, осень, 1928)[16].

Остановив свой выбор на определенных словах, она стала проводить свой замысел дальше и полностью освободила их (в своих последних произведениях) от прежних отношений, с которыми они были связаны в предложении. Это было совершенно необходимо и даже неизбежно. Каждая новая комбинация несет в себе новые самостоятельные значения, она уже не несет на себе ту тяжкую ношу, которую ей навьючивали в прошлом наука, философия и прочие поставщики бесчисленных выдумок о законе и порядке вещей[17].

Каким бы ни оказалось в конце концов творчество мисс Стайн по значительности, она по крайней мере выполняет свою сверхзадачу, оставляя нам свои произведения для дальнейших растолкований[18]. Она подняла литературу на тот уровень, где та может спокойно и беспрепятственно заниматься *своими* делами, забыв о гнете со стороны философии и науки.

Кто они такие, эти философы, псевдоученые, и ревнители религии, которые заполонили литературу своими водорослями? Писатели, не более того. Стайн запросто стирает все их многочисленные повествования, исключает их и вполне обходится без них и без их линейной логики, которая, как они считают, якобы лежит у истоков всего. Стайн отказывается от этого. В самих словах, в языке, утверждает она, лежат эти самые истоки.

Движение (как оно ошибочно понимается в логике), пресловутые поиски добра и истины, — это результат неправильных размышлений. Движение же как таковое не следует путать с тем, что мы до сих пор ему приписывали, ведь суть разумности не достигается последовательным продвижением к конечной цели.

В этом-то и состоит загадка познания.

Бах[19] может быть хорошим примером такого настоящего движения, которое у него еще не отдано на откуп тупой линейной причинности, как это случилось со всеми позднейшими музыкальными произведениями[20]. Выражение нисколько не музыкальное и без ложной значительности, стайновское «И жилось им счастливо под голубым небом»[21] имеет такое же движение, какое мы находим у Баха — характерная композиция из слов, не имеющих какого-то логического определения, не образующих ни «повествования», ни даже выраженной темы, но показывающих само *движение как оно есть*[22]. Строчка «И было им обоим хорошо под голубым небом» так же прекрасна, как некоторые баховские миниатюры.

Музыку подобным же образом можно представить в виде высказывания, построенного из нот, как из слов, так, что, например, *До* будет обозначением Солнца и т. д.; так можно будет промузицировать зануднейшие научные трактаты — и даже целые научные теории можно будет излагать языком звуков[23].

Либо, как нас учили думать, сознание движется в определенной логической последовательности к завершающему концу, который есть цель всего; либо оно содержит в себе движение без цели, внеположной этому движению, и озабочено только изменениями.

Выбирайте любое, только вот ни одно из этих решений не описывает истинную игровую природу сознания.

Если бы мы своим вниманием могли охватить все написанное, предположим, одновременно, и двигаться быстро и осторожно туда, куда указывает нам настоящий момент в своей наивысшей активности, можно было бы увидеть действительную картину того, что скрывается под всей этой массой информации. Речь идет о том, чтобы не упускать ни единой возможности движения в ситуации повсеместной ослепленности устоявшимся положением вещей. Цель состоит в том, чтобы сохранять осадное положение тогда, когда движению грозит запустение и превращение его в мягкое и удобное ложе для декоративного отдыха.

Настоящая цель не имеет ничего общего с той тупой функцией, которую ей приписывает логика, естественная или любая другая. Но тем не менее это цель. И она живет, пока живет смысл, пока он остается свежим и невредимым. И преследовать эту цель следует так же усердно, как и всякую другую.

Литература, как и все остальное, это в большой мере вопрос о новизне[24] интересов. Ее вектор направлен не в пустоту но, как это чаще всего происходит (хотя не обязательно именно так), к той точке, где движение без всякой жесткой предопределенности натыкается на препятствие (например, на конец всякой логики). Именно в таких точках, если я не ошибаюсь, обитает Гертруда Стайн[25].

Нам еще предстоит разобраться во всем том необъятном наследии, которое оставляет нам Мисс Стайн, во множестве ее произведений, в повторении как ее явном принципе, в итерации[26] и в том, что я именую растяжением[27] итерации и считаю ключом к пониманию ее.

Это, конечно, скорее прогрессия, чем прогресс[28], и началась она, если быть точным, с эпизода «Меланкта» из «Трех жизней»[29], и развивалась до настоящего времени.

Как в демократическом обществе, таком как американское, могла бы литература, которой приходится тягаться силами с мастерством в других областях и в другие эпохи, оставаться актуальной и быть новаторской и утонченной в интеллектуальном плане и преисполненной значительных украшений для нашей жизни? Это невозможно без определенного рода изобретений по одной простой причине, что наблюдая за происходящим вокруг нас, понимаешь, что все прекрасные порывы приводят как раз к обратному: к тривиальности, глупости и к умственному помешательству. Спора нет, то, что мы видим, не может нами исключаться из рассмотрения. Ирония и остранение — вот две возможности, предлагаемые нам Мисс Стайн.

Чтобы быть демократичной и держать руку на пульсе времени (то есть не отрываться от актуального опыта), Стайн, как и любой другой художник на ее месте, должна для достижения глубины подняться до того уровня, где правят почти абстрактные формы[30]. До такой литературы, которая является самодостаточным искусством. Здесь все импульсы, исходящие от мира должны быть зафиксированы в своем возникновении, посредством чего и исключительно благодаря чему возникнет действительная ценность восприятия. В этом одна из основных задач художника.

«Меланкта» — это захватывающая история болезни из жизни мулатки, проживающей в современных Соединенных Штатах, рассказанная с прямотой и правдивостью. Это, без сомнения, одно из лучших жизнеописаний, созданных в Америке. И оно всемирно известно. С этого начиналось творчество Стайн. Но для Стайн рассказать историю такого рода, даже если это сделано гениально, не

достаточно, учитывая те условия, в которых мы живем, так как самими своими композиционными особенностями такой рассказ противостоит тому гораздо более пафосному масштабу, с которым велось бы нормальное описание этой истории.

Верно, что один из способов описать действие — это взять действующее лицо, такое как Меланкта, и тщательно прорисовать ее портрет. Именно так все и происходит. Чем детальнее прочерчен образ, тем больше гениальности в нем и тем интереснее персонаж как неповторимая индивидуальность, тем более эксклюзивным предстает персонаж в сознании читателя и тем менее типичным в данной обстановке[31].

Для Стайн было неприемлемо просто продолжать линию, начатую «Тремя жизнями». С этим этапом в творчестве было покончено. Ср., например «Полезные знания»[32], главы, посвященные США.

Строки в книгах Стайн стали похожи на Соединенные Штаты, если смотреть на них с самолета — монотонные повторения того же самого, бесконечное умножение атональных слов, вот с этим материалом ей довелось работать[33].

Для Стайн нет смысла просто улететь в Париж и махнуть рукой на все это[34]. Суть в том, что Соединенные Штаты, с непревзойденной глупостью, скучным однообразием своей демократии, с невероятным масштабом отвратительного невежества и вялости, — могут ли они стать объектом художественного осмысления? Она [Г. Стайн] должна была решиться на это, если она настоящий художник.

Воистину мир наполнен чувствами и эмоциями — в большей или меньшей степени — но мы должны изумляться ему со все более и более страстной силой. И предназначение искусства — если оно у него имеется — состоит не в том, чтобы копировать мир, но в том, чтобы разрешать сложности мира посредством организации материалов, находящихся в распоряжении того или иного вида искусства[35]. Именно в таком случае, а не в случае копирования, искусство становится истинно человеческим.

Чтобы быть наиболее полезным для человечества и для всего, что связано с ним, искусство, литература должны оставаться искусством, а не стремиться быть наукой, философией, историей, гуманитарной доктриной или чем-нибудь еще, как это было раньше. В отказе от всего этого груза и заключалось развитие и расширение творчества Гертруды Стайн до настоящего времени.

Примечания

[1] Перевод текста выполнен по изданию: *Williams, William Carlos.* Selected essays of William Carlos Williams. NY: Random House, 1954. P. 113–120. Впервые данный очерк был опубликован в 1931 году в книге: *Williams, William Carlos.* A Novelette and Other Prose, 1921–1931.

Уильямс, Уильям Карлос (1883–1963) — американский писатель. Отталкиваясь от поэтики имажизма и экспрессионизма, обратился к традициям У. Уитмена. Автор автобиографической поэмы-эпопеи «Патерсон» (1946–1958), сборника «Образы Брейгеля» (1962), романов (среди них «Великий американский роман», своеобразный ответ «Улиссу» Дж. Джойса), рассказов, очерков. Участвовал в движении «объективистов» (Л. Зукофски и др.), примыкал к имажизму. Оказал влияние на А. Гинсберга, К. Рексрота, Д. Левертов. Получить представление о поэтическом творчестве Уильямса можно частично из сборника русских переводов поэтов-имажистов, см.: Антология имажизма / Пер. с англ. М.: Прогресс, 2001. С. 260–281. См. также подборку его стихов в сборниках: Современная американская поэзия. М., 1975; Поэзия США. М., 1982.

Данный очерк стоит в ряду других эссе, написанных Уильямсом по поводу творчества англо-американских писателей: Дж. Джойса, Марианны Мур, Уиндема Льюиса, Э. Паунда, Х. Д. (Хильды Дулитл) а также композитора Дж. Антейла, художника А. Матисса и других. Все они интересны тем, что дают яркий и парадоксальный срез того, как развивалось английское и международное экспериментальное искусство (преимущественно литература) в первой половине XX века.

Посвятив это эссе творчеству Гертруды Стайн, У.К. Уильямс поставил ее в первом ряду среди современного ему авангарда, указав на те области, в которых революция Г. Стайн была наиболее значительной (язык, логика, абстракция, отношение к движению, цели искусства).

Стайн Гертруда (1974–1946) — американская писательница. Одна из первых представительниц авангарда, экспериментального письма. Автор романов «Три жизни» (1910), «Становление американцев» (1924), серии «словесных портретов» и, по существу, «кубистских» воплощений предметов, еды и помещений, опубликованных под названием «Нежные кнопки» (1914), а также пьес, лекций, размышлений, стихов. По-русски опубликована ее «Автобиография Алисы Токлас» (см. *Стайн Гертруда.* Автобиография Элис Б. Токлас, Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001) а также «Лекции в Америке», очерк «Пикассо» (там же), повесть «Тихая Лена» (Иностранная Литература. 1999. № 7).

[2] В качестве эпиграфа взята фраза из романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». См. след. прим.

[3] Данная выдержка — фрагмент из произведения Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Стерн Лоренс (1713–1768) — английский романист. Самое известное произведение — «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760–1767) — считается предвестником романа «потока сознания» в литературе XX века (Г. Стайн, Дж. Джойс, М. Пруст, А. Белый и др.). Цитируется в переводе А.А. Франковского по изданию *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена; Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 343–344.

[4] Связь слова и мгновения, или явление «мгновенного смысла», возникающего между двумя произвольно взятыми словами, подчеркивалась самим Уильямсом в его поэтическом творчестве. См., например, в «Стихотворении»: «*Оно все / в звуке.* Песня. / Изредка песня. Должно бы // Быть песней — сложенной / из подробностей, ос, / медуницы — *чего-то / мгновенного*, раскрытых // ножниц, глаз / женщины — просыпающихся / центробежных, многолепестковых» (пер. Т. Стамовой из кн.: Антология имажизма. М., 2001. С. 274).

У самой Гертруды Стайн это явление выражалось в ее теории «мгновенной грамматики» (instant grammar), в соответствии с которой каждое новое слово в речевой цепи активизирует свою собственную грамматику — грамматику случайности и ошибки. Большую роль здесь играет фонология языка: звуки в поэзии, возникая как бы случайно, образуют мгновенные структуры (ср. также в процитированном стихотворении слова, выделенные курсивом). Ср. с «поэтикой мира» у русского поэта А. Введенского (*Фещенко В.* Логика смысла в произведениях А. Введенского и Г. Стайн // Александр Введенский в кругу мирового авангарда: Материалы международной научной конференции. Белград, 2004.)

[5] «Geography and plays» — сборник драматургических опытов Гертруды Стайн.

[6] «And they were both gay there».

[7] Пятого тома.

[8] У.К. Уильямс, возводящий генеалогию творчества Г. Стайн к Л. Стерну, возможно, еще и играет словами: «Sterne» и «Stein» отличаются всего лишь одной фонемой. Так, «притягивая друг к другу» паронимически имена обоих писателей, для поэтики которых паронимия была важным приемом, Уильямс сближает и их традиции.

[9] Музыка — важный синтетический принцип в поэтике Г. Стайн (так же как и в поэтике У.К. Уильямса, Дж. Джойса, Э. Паунда. На музыкальных соотношениях, на «контрапункте» основана синестезия, или, иначе, — интермедиальность языка Г. Стайн. Ср. с этим пассажем из ее книги «Как писать литературу» («How Writing Is Written»): «Writing may be made between the ear and the eye and the ear and the eye the eye will be well and the ear will be well».

Таким образом, писать что-либо художественное следует не только рукой (или пальцами — в случае с печатной машинкой), но также и глазами, и ушами — одновременно.

Один из корреспондентов Г. Стайн и ее внимательных критиков американский писатель Шервуд Андерсон так описывал это явление: «Можно сказать, что творец хочет расширить владения своего искусства. Тот, кто работает со словами, хочет ощущать на губах их вкус, вдыхать их запах, пересыпать их, словно горсть камушков, и слышать, как они гремят и стучат друг о друга; он хочет, чтобы слова на белой странице сразу останавливали взгляд, чтобы они выскакивали из-под пера и до них можно было дотронуться, как прикасаются к щеке возлюбленной». (*Андерсон Шервуд.* Творчество Гертруды Стайн / Пер. с англ. // Иностранная литература. № 7. 1999, цитируется по публикации в Интернет.)

[10] « to have rivers; to halve rivers» — имеется в виду строчка из текста Г. Стайн под названием «Разъяснение» («An Elucidation»), опубликованного в первом номере журнала «транзишн» в 1927 г., см. прим. 16. Вот как звучит этот эпизод: «Halve Rivers and Harbours / Elucidation / First as Explanation / Elucidate the problem of halve / Halve and have / Halve Rivers and Harbours / Have rivers and harbours / You do see that halve rivers and harbours, halve rivers and harbours, you do see that halve rivers and harbours makes halve rivers and harbours and you do see, you do see that you that you do not have rivers and harbours when you halve rivers and harbours, you do see that you can halve rivers and harbours / I receive have rivers and harbours I have refused. I do refuse have rivers and harbours. I receive halve rivers and harbours. I accept halve rivers and harbours / I have elucidated the pretence of halve rivers and harbours and the acceptation of halve rivers and harbours / This is a new preparation. <...>» [transition. № 1. April 1927. P. 64] В этом небольшом произведении Г. Стайн задалась целью попробовать, *как* можно экспериментально использовать грамматику и поэтические формы. «Это была ее первая попытка сформулировать вставшие перед ней проблемы в области выражения и смысла и дать свои варианты решений» (См. в наст. русский перевод «Разъяснения». *Стайн Гертруда.* Автобиография Элис Б. Токлас: Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. С. 282).

[11] Что касается самой Гертруды Стайн, она никогда не называла своих предшественников в литературном творчестве. Она говорила, что на писательство ее вдохновил ее собственный пес, лакающий молоко из миски. Звуки, производимые при этом, стали, по ее мнению, прообразом ее собственного письма. Также она нередко признавалась, что училась писать у Сезанна и Пикассо, создавая свои абстракционистские «портреты и молитвы». Этот факт позволил исследователям ее творчества приписать ей характеристику «кубистки в литературе».

[12] «Письмо о письме», «слово о слове», «литература о литературе» — эти рекурсивные определения начинают появляться именно в культуре модернизма. Связано это с тем, что язык обнаруживает вдруг, что он не только *средство* общения, но и *цель* коммуникации — эта цель, о которой в данной статье Уильямса речь идет ниже, носит чисто эстетический характер. Язык переходит в новое состояние — поэтическое, где каждая структура является как бы складчатой, то есть она одновременно реализуется в двух векторах — прямом (высказывание) и обращенном (метавысказывание). Только эстетический эксперимент способен полностью охватить эти два поля возможностей.

Явление «языка в языке» на примере авангардной литературы хорошо описан у Жиля Делеза: «Все так, будто здесь возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что Вовне, — тишину или музыку» [*Жиль Делез*. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002].

[13] Ср. название трактата Стайн «Географическая история Америки, или *Отношение человеческой натуры к человеческому духу*» (1936).

[14] О «нелинейной логике» см. нашу статью, упомянутую в прим. 4.

[15] «Нежные кнопки» («Tender Buttons») (1914) — произведение Г. Стайн, состоящее из трех частей: «Предметы» («Objects»), «Продукты» («Food»), «Помещения» («Rooms»). Представляет собой нескончаемое абстрактное описание всевозможных предметов, процессов, пространств, окружающих человека в обыденной жизни. Подобные опыты Г. Стайн начала в таких словесных этюдах, как «Сьюзи Асадо», «Пресиосия», «Цыгане в Испании». Ср. в автобиографии: «В своих попытках описать она экспериментировала со всем и вся. Она попробовала даже придумывать слова но вскоре отказалась от этой техники. Ее материалом был данный конкретный английский язык и нужно было достичь цели, решить проблему только через этот данный конкретный английский язык» (*Стайн Г.* Автобиография... С. 157). В наст. изд. мы публикуем в оригинале одну из трех частей «Нежных кнопок».

[16] «*транзишн*» («transition», именно так — с маленькой буквы) — в переводе на русский: «переход», «модуляция» — литературный журнал, выходивший во Франции под редакторством американского журналиста Эллиота Пола с 1927 года. Печатал произведения международного авангарда (Дж. Джойс, П. Элюар, Ф. Кафка, А. Бретон, Ж. Рибмон-Дессень, М. Зощенко и др.), включая некоторые тексты Г. Стайн («Разъяснение», «Нежные кнопки», «Четверо святых» и др.), а также критику.

[17] Ср.: «The series of sentences may be able to add many more to then», то есть «эта серия предложений могла бы много-много чего добавить» (Г. Стайн)

[18] В этом же был уверен другой современник Г. Стайн: «И какая это будет чудесная, какая тонкая шутка богов — если в конце концов творчество именно этого художника останется в веках как самое значительное из того, что создано словометателями нашего поколения!» (*Андерсон Шервуд*. Творчество Гертруды Стайн...)

[19] *Бах Иоганн Себастьян* (1685–1750) — немецкий композитор и органист. *Инвенции*, которые создавал Бах, представляли собой небольшие музыкальные пьесы, в которых существенное значение имела какая-либо оригинальная находка в области мелодического развития, формообразования. Такая же техника использовалась и Гертрудой Стайн в ее литературных опытах, особенно в коротких «портретах». Предложения и абзацы в вещах Гертруды Стайн сравнивались критиком Марселем

Брионом с музыкальными композициями: «<...> точностью, аскетизмом, отсутствием светотени, отказом от игры с подсознанием Гертруда Стайн достигает уравновешенности, более всего сходной с уравновешенностью музыкальной фуги Баха» (*Стайн Г.* Автобиография. С. 69). Английский писатель-вортуист Уиндем Льюис также сравнивает языковое творчество Г. Стайн (в своей книге «Время и западный человек») с «фугой из нескольких тысяч слов».

Так же, как и для Баха в XVIII веке, для Стайн в XX важен момент импровизации, свободного потока звуков и слов. Особенно необычным в творчестве немецкого музыканта является один из канонов «*Музыкального приношения*». Американский ученый Даглас Хофштадтер, автор оригинальнейшей книги «Гедель, Эшер, Бах» (в ней исследуются возможности языка, музыки, математических систем и предметного мира говорить о самих себе с помощью бесконечных отражений), описывает это произведение следующим образом: «Это трехголосный канон под названием «Canon per tonos» («Тональный канон»). Самый высокий голос исполняет Королевскую тему; два других голоса дают каноническую гармонизацию, основанную на второй теме, причем нижний голос ведет свою мелодию в до миноре (общая тональность всей фуги), а верхний — ту же мелодию, но на пять ступеней выше. Отличительным свойством этого канона является то, что в конце — или, вернее, когда нам *кажется*, что канон заканчивается, — его тональность меняется с до минор на ре минор. Бах каким-то образом ухитряется *смодулировать* (поменять тональность) прямо под носом слушателей! Канон сконструирован таким образом, что его кажущийся финал неожиданно плавно переходит в начало; этот процесс можно повторить, придя на этот раз к тональности ми минор, которая, в свою очередь, оказывается началом! Эти последовательные модуляции уводят слушателя во все более далекие тональные «провинции», так что после нескольких из них он чувствует себя уже безнадежно далеко от начальной тональности. Однако, чудесным образом, после шести модуляций мы возвращаемся все к тому же до минору! Все голоса теперь звучат ровно на октаву выше, чем в начале — пьеса может быть естественным образом прервана на этом месте. Вы можете подумать, что Бах именно это и намеревался сделать — однако Бах, несомненно, упивался возможностью продолжать этот процесс бесконечно. Может быть, поэтому он и написал на полях: «Пусть Королевская слава возрастает подобно этой модуляции». (*Хофштадтер Даглас.* Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001. С. 11.)

Точно так же могло бы происходить и описание какой-нибудь литературной вещи Гертруды Стайн, например все «Становление американцев», представляющее собой грандиозную сериальную эпопею на тысячу страниц, или совсем маленькие, но многоголосные этюды из «Нежных кнопок». Она, так же как и Бах, упивалась возможностью продолжать процесс творчества бесконечно. Ср. в «Композиции как объяснении»: «Это звучит так как если бы это могло быть завершением чего-то что характерно для ответа на вопрос но это не так это было всего лишь *тем, что продолжается*».

[20] Имеется в виду, что композиторы, последовавшие после Баха, в основу строения музыкальных произведений клали линейную тему, сюжетность, а следовательно, привязывали их к жесткой, прямолинейной логике. Так продолжалось вплоть до начала XX века. Первыми композиторами, отказавшимися от «литературности» музыки, были А. Шенберг, Д. Кейдж, П. Хиндемит, Э. Варез. И так же, как они обратились к Баху как к своему дальнему предшественнику, так же и Г. Стайн возродила с новой силой традицию Л. Стерна (по мнению У.К. Уильямса). Автор статьи подчерки-

вает, что традиция, музыкальная либо литературная, не означает непрерывного, плавного и неотступного следования «заветам» своих учителей. Наоборот, традиция представляет собой некое скопление сингулярностей, которые зачастую даже не осознают, кто является их явным предшественником или последователем. Влияния могут происходит из сколь угодно далеких в пространственном и временном отношении точек. Совокупность же этих скрытых точек пересечения образует некую мерцающую *фигуру*, грани и контуры которой постоянно видоизменяются, вибрируют.

[21] «They lived very gay then» — модуляция фразы «And they were both gay there», см. прим. 6.

[22] Ср.: «внутри машины движется мотор и машина продолжает движение, но моя цель моя высшая цель как художника связана не с тем куда эта машина едет но с движением внутри нее составляющим суть ее движения» (Г. Стайн).

[23] Ср. с японскими опытами композитора Оно, а также с попытками Дж. Кейджа промузицировать «Поминки по Финнегану» Джойса и современного венгерского музыканта Т. Семзе — создать музыкальную версию «Логико-философского трактата» Витгенштейна.

[24] У Гертруды Стайн имеется текст под названием «По-новому» («Anew»), в котором одна и та же мысль передается все время новыми языковыми средствами (графикой, фоникой, измененным синтаксисом, вариацией частей речи и т. д.).

[25] Ср. фразу Г. Стайн: «Грамматика образует серийные препятствия» («Артур грамматика»).

[26] Называя метод Г. Стайн «итерацией», У.К. Уильямс подчеркивает особый вид повтора, характерный для языка писательницы, а именно тот, который в логике именуется «сериальностью». Сериальное мышление в 20–30-е гг. было предметом исследования английского ученого Д.У. Данна, который на примере искусства и физических явлений обнаружил особое состояние, в которое попадают некоторые объекты — состояние *процесса*, бесконечного и многоразмерного (multidimensional). Позднее, в 60-е гг., такой лингвист, как Дж.Р. Росс, представитель «американской школы семантики», в своей статье «О декларативных предложениях» проанализировал предложения из английской грамматики типа «(Я говорю, что) В Арктике живут белые медведи». Он показал интересную особенность «префиксов» типа «Я говорю, что» — их возможность повторяться более одного раза — *итерироваться*. Такие «префиксы» могут итерироваться бесконечно, «синонимично» (см. по этому поводу: *Степанов Ю.С.* Язык и Метод. К современной философии языка. М., 1998. С. 116–121).

К тому же прозрению, но уже с художественной точки зрения, пришла и Г. Стайн задолго до научных открытий. В ее текстах слова в синтаксической цепи также имеют способность итерироваться до бесконечности, при этом, вне зависимости от того, какими частями речи являются слова, они являются «синонимичными» уже в силу своей «эквивалентности» (Ю. Тынянов). Так, предлоги и междометия ничуть не уступают по значимости глаголам и существительным. Ср. любопытный пример из текста Стайн под названием «Мы пришли. История», где «равноправие» слов в поэтической речи обыгрывается графически, с помощью математического символа: «<...> How do you like what you have heard.=History must be distinguished=From mistakes.=History must not be what is=Happening.=History must not be about=Dogs and balls in all=The meaning of those=Words history must be=Something unusual and=Nevertheless famous and=Successful. History must=Be the occasion of having=In every way established a=Precedent history must=Be all there is of no importance=In their way successively=History must be an open=Reason for needing them=There which it is as

they=Are perfectly without a=Doubt that it is interested.=History must not be an accident. <...>».

Еще один случай языковой итерации можно найти у того же Л. Стерна во второй главе тома шестого «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена»: «Когда белый медведь отплясал взад и вперед с полдюжины страниц, отец закрыл книгу всерьез — и с торжествующим видом вручил ее Триму, подав знак отнести ее на прежнее место. — Тристрам, — сказал он, — проспрягает у меня таким же манером, взад и вперед, все глаголы, какие есть в словаре; — всякий глагол, вы видите, Йорик, обращается этим способом в положение и предположение, всякое положение и предположение являются источником целого ряда предложений — и всякое предложение имеет свои следствия и заключения, каждое из которых, в свою очередь, выводит ум на новые пути изысканий и сомнений. Невероятная у этого механизма, — прибавил отец, — сила разворачивать голову ребенка. — Вполне достаточная, брат Шенди, — воскликнул дядя Тоби, — чтобы разнести ее на тысячу кусков» [*Стерн Л.* Жизнь и мнения / Пер. А.А. Франковского. С. 345–346].

[27] «Extension», то есть «расширение, протяженность, нелинейное развитие».

[28] Слово «progress» в английском языке, собственно как и в русском, означает «однонаправленное движение к какому-то результату», это — «однолинейное движение», в то время как «progression» имеет значение «движения самого по себе, движение к бесконечности». Современные синергетические подходы к явлениям природы и духа утверждают значимость именно второго типа движения, «многолинейного» в противоположность к «однолинейному». (Применяя к Гертруде Стайн понятие «прогрессии», У.К. Уильямс невольно выдвигает ее в предшественницы всего современного мироощущения.)

Графическим примером такого вида движения может служить орнамент малоизвестного, но очень близкого к технике Г. Стайн в литературе, дизайнера из круга английских вортуистов — Этчеллса. Здесь наблюдается скорее переплетение движений в непредсказуемом ритме, чем жесткая, статичная композиция. Слова в произведениях Г. Стайн взаимодействуют друг с другом так же, как графические элементы в орнаменте Этчеллса «Прогрессия».

[29] «Three Lives» (1909) — первое значительное опубликованное произведение Г. Стайн представляет собой три истории, рассказанные намеренно бесцветной прозой со множеством повторений.

[30] Абстракция — важная черта идиостиля Г. Стайн. Этот факт позволяет исследователям и критикам говорить об «абстракционизме» ее текстов и утверждать ее главенствующую роль в ранней истории англо-американского формального авангарда. См., например, монографию: *Hoffman, Michael J.* The Development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein. Philadelphia, Univ. Of Pennsylvania press, 1966.

[31] Свои размышления по поводу портретов и описаний чего-либо Г. Стайн отражает в лекции «Портреты и повторы». Говоря о сущности повтора, она утверждает, что он «возникает только тогда, когда даются описания этих вещей но не когда сами эти вещи по-настоящему существуют именно так стало быть я начала писать портреты» [*Стайн Г.* Портреты и повторы // *Она же.* Автобиография... С. 519]. То есть в портрете (а Г. Стайн говорит о «словесном портрете» как о литературном жанре) важно не *отражение* реальности, а ее *повторение*, которое опять же является не простой репрезентацией, а «настойчивым утверждением» (insistence, термин Г. Стайн) вещи в ее художественном облике. Описывая кого-либо в словах, она ставила себе задачу: «<...> я должна была выяснить что же там внутри кого угодно я понимаю

каждого я должна была выяснить внутри каждого что именно внутри него является доподлинно увлекательным и я должна была это выяснить не через то что он говорил не через то чем он занимался не через то насколько большим или малым было его сходство с любым другим но я должна была выяснить это через интенсивность движения которое присутствовало внутри любого из них» [*там же*. С. 529].

Другими словами, «<...> создание портрета кого угодно означает то как они существуют а то как они существуют никоим образом не связано с припоминанием кого угодно или чего угодно» [*там же*. С. 523].

В описание включается нечто особенное, какая-то деталь, которая, однако, делает человека тем, кем он является, ведь «повторяется только событие в котором кто-то участвует, дни когда кто-то живет, приходы и уходы которые каждый совершает», но существование человека «ни в коем случае не повтор» [Там же. С. 526]. Отсюда и абстрактность языка описания: такой язык позволяет улавливать *уникальные формы*. К тому же, эти формы даются *в динамике*. Последний факт позволял самой Гертруде сравнивать свою манеру писать с кинематографом: «Как это ни забавно но кинематограф предложил способ разрешения этой вещи [имеется в виду создание портрета. — *В.Ф.*] при помощи постоянно движущегося изображения кого угодно исключается память о любой другой вещи и таким образом эта вещь существует, это в некотором смысле если хотите один портрет чего угодно а не множество портретов». [с. 523]. «Каждый раз когда я говорила что тот чей портрет я писала был чем-то это что-то хоть немного отличалось от того чем как я только что сказала был этот кто-то и мало-помалу вот таким образом возникал цельный портрет, портрет который не был описанием и который создавался последовательностью моментов, а я зафиксировала очень много таких моментов <...>» [с. 524].

Без сомнения, Гертруда Стайн сыграла такую же важную роль в развитии американской литературы, как Д.У. Гриффит, изобретатель «крупного плана» и «параллельного монтажа», в истории кино.

[32] «Useful Knowledge» (1928) — книга эссе Г. Стайн.

[33] Связь опытов Г. Стайн с атональной музыкой остается неисследованной.

[34] В действительности, как известно, будучи рожденной и получив образование в США, Гертруда Стайн перебралась в Париж в 1903 г., чтобы открыть там художественный салон. Однако она не «махнула рукой» на свою родину и, находясь на протяжении всей последующей жизни во французской среде, она никогда не отходила в своем творчестве от английского (американского!) языка. В 30-х гг. она вернется в США, чтобы прочесть курс лекций на темы «Поэзия и грамматика» и «Повествование».

Печатается по изданию:

Williams, W.C. Selected Essays of William Carlos Williams / Пер. с англ. В. Фещенко. New York: Random House. P. 113–120.

Гертруда Стайн

ЧТО ТАКОЕ АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Нельзя слишком часто возвращаться к вопросу что такое знание и к ответу знание это то что известно.

Что такое английская литература то есть что я о ней знаю, то есть что это такое. Что такое английская литература, под английской литературой я также понимаю американскую литературу.

Знание это то что вы знаете и как узнать больше чем вы и в самом деле знаете. Но я и в самом деле очень много знаю о литературе об английской литературе об американской литературе.

Литературы очень много но не слишком много а столько что ее можно знать. И именно это в литературе радует восхищает чарует умиротворяет что ее очень много но что всю ее можно узнавать всю жизнь.

Всю ее можно узнать и узнавать ее можно всю жизнь и в любой момент жизни ее можно знать всю. Вот она уже в вас уже внутри вас уже позади вас. Может быть впереди вас но этого вы не знаете. Наверняка об английской литературе уже кто-то сказал с большей или меньшей долей справедливости что еще около пятидесяти лет назад первоклассный английский писатель появлялся почти каждые десять лет, с тех пор ей требуется значительная помощь со стороны американской литературы если не замена ею. Итак как я сказала в любой момент жизни можно удерживать всю английскую литературу внутри себя и позади себя а вот что вам еще неизвестно так это есть ли она впереди вас, вам неизвестно будет ли она и впредь. Хотя весьма вероятно что будет, в любом случае будет больше американской литературы. Весьма вероятно.

В любом случае приятно знать что английской литературы так много и что в любой момент жизни вся она внутри вас. В любом случае она вся внутри меня. В любом случае это то что я знаю. А теперь что же это такое то что я и в самом деле знаю об английской литературе которая внутри меня, то есть во мне всецело во мне в любой момент моей жизни.

Английская литература уже долгое время с нами, вот уже несколько столетий, и в течение всего этого времени ей нужно было очень много сделать а также очень многого не делать.

Об этом как о явлении в целом можно было бы рассказать в нескольких предложениях однако необходимо сделать такой рассказ значительно длиннее. Любому, даже мне, понятна эта необходимость.

Так что же ей нужно было сделать и чего ей нужно было не делать и каким образом отличить одно от другого, отличить то что ей нужно было сделать от того чего ей нужно было не делать.

В английской литературе очень много поэзии и в ней очень много прозы и временами поэзия и проза были определенным образом взаимосвязаны но очень часто нет. Помимо этого в английской литературе снова и снова возникал вопрос о том можно ли служить богу и маммоне, и вытекающий из него вопрос если можно то нужно ли. Однако может остаться и действительно остается единственно важный вопрос что такое бог и маммона применительно к английской литературе. Касается ли этот вопрос прозы и поэзии вместе или каждой из них по отдельности. Я хотела бы очень подробно рассмотреть этот вопрос потому что в нем содержится полное описание всей английской литературы и с ним и после него хотя и не совсем из него появляется американская литература.

Но начнем с любого начала по крайней мере в качестве начала.

Есть два способа размышлять о литературе как об истории английской литературы, это литература как история самой литературы и литература как лично ваша история. У любого из нас и в любом случае у тех из нас у кого всегда была привычка читать есть собственная история английской литературы которая внутри нас, история как мы ее узнали при помощи чтения. Затем есть история какой ее сделали англичане. Собственная версия истории английской литературы остается в распоряжении каждого до тех пор пока она не рассказана кому-то другому как я сейчас рассказываю свою. История английской литературы в письменном варианте называется Историей английской литературы и это тоже и в самом деле известно большинству тех из нас кому приходится читать.

Затем есть также история английской литературы в изложении самих англичан но это в конце концов их личное дело насколько я понимаю, а я глубоко понимаю, и это не мое дело.

Невероятно важно знать что ваше дело а что не ваше дело. Я знаю что одним из наиболее волнующих событий моей жизни а мне тогда было около шестнадцати стало внезапное осознание того что я никогда не смогу познать всего на свете.

А значит мое дело это то каким образом английская литература возникла во мне и каким образом английская литература возникла внутри самой себя.

Что же делает литература и как она это делает. И что делает английская литература и как она это делает. И какие пути она выбирает для того чтобы делать то что она и в самом деле делает.

Если она описывает то что видит то как она это делает. Если она описывает то что знает то как она это делает и в чем разница между тем что она видит и тем что знает. А еще есть то что она чувствует а еще есть то на что она надеется и чего желает а еще есть то что она бы увидела если бы могла видеть а еще есть то что она объясняет. Чтобы сделать любую или все эти вещи необходимо сделать много всего. Почти все это и делает литература все время. А как это сделала английская литература.

По мере того как вы постепенно знакомитесь с английской литературой становятся заметны две вещи которые поначалу вас не интересуют объяснения, это одна вещь, и то что же вы чувствуете, это другая вещь. Большинство людей всю свою последующую жизнь больше всего любят в литературе эти две вещи те из них кто занимается английской литературой читая ее.

Им нравятся объяснения и им нравится узнавать что именно они почувствовали, что именно они почувствовали когда чувствовали другие но в любом случае и прежде всего что именно они почувствовали.

Вещь принесшая славу английской литературе это описание простое сосредоточенное описание не того что произошло не того о чем думают или того о чем мечтают но того что существует и таким образом составляет жизнь жизнь на острове повседневную жизнь на острове. Естественно что жизнь на острове должна быть именно такой. Что еще может так интересовать остров как не повседневная совершенно повседневная жизнь на острове. И описывая ежедневно, ежечасно описывая эту жизнь на острове такой как она существует а она действительно существует она действительно по-настоящему существует английская литература все шла и шла от Чосера до наших дней. Сейчас она уже не идет с прежней легкостью и тому есть несколько причин, прежде всего их не слишком интересует собственная жизнь на острове потому что коротко говоря их это не слишком интересует. И затем сейчас это уже не в полной мере жизнь на острове.

Но в начале и далее в ходе бесконечно долгого продолжения было и есть последовательное описание повседневной жизни повседневной жизни на острове. Оно и составляет добрую треть славы английской литературы.

Затем есть поэзия которая тоже рождается из повседневной жизни на острове, потому что при условии что повседневная жизнь на острове это то чем она является а английская повседневная жизнь на острове всегда целиком и полностью была тем чем она является, то поэзия это неизбежно не то что они теряют или чувствуют но те вещи с которыми они замкнуты, то есть отрезаны, в повседневной простой повседневной жизни на острове. И поэтому английская поэзия и является в такой большой мере тем чем она является, поэзией вещей с которыми любой из них замкнут внутри своей повседневной, целиком и полностью повседневной жизни на острове. Это порождает очень богатую поэзию, потому что любая вещь замкнутая вместе с вами может петь. То же самое есть и в других странах но там об этом не говорят не говорят в той простой насыщенной определенной манере которая и делает английскую поэзию тем чем она является.

Все это легко узнать.

Итак это нечто такое что сделало некоторые стороны английской литературы тем чем она является.

А теперь снова начинаю продолжать.

Когда любой в любое время берется за чтение английской литературы то ему вовсе не обязательно знать что Англия это остров, то что ему нужно знать и что при чтении любого настоящего образчика английской литературы он непременно узнает так это то что написанная вещь целиком и полностью содержится внутри себя.

Это стало одной из причин по которой в английской литературе вопрос о том служить ли Богу или Маммоне не стоит столь остро. Неотвратимо может возникнуть вопрос а есть ли бог и маммона применительно к внутреннему существованию английской литературы. Так как в английской литературе вопрос о Боге и Маммоне никогда не был жизненно важным как и вопрос о том кто из них кто в служении литературе то английская литература в поистине невероятной степени каждым своим произведением существовала внутри себя если сравнивать ее с другими литературами то есть другими современными литературами и это придает ей одновременно и предельную прочность, и предельную силу воображения, и предельное существование.

Еще маленькой меня совершенно зачаровала фраза, тому кто бегает да позволено будет читать. В Англии бег и чтение это одно и то же потому что любой умеет читать, а раз любой умеет читать то какая разница как и зачем они бегают. Но не на острове. В сущности поскольку они бегают значит они там где читают столько же сколько и не читают.

Я пытаюсь передать не себе а вам ощущение того как английская литература ощущается внутри меня.

Я очень много размышляла над вопросом служения Богу или Маммоне, и над тем что для большинства народов, и уж конечно для народов живущих на материках невозможно не делать и то и другое создавая литературу, но в случае английской литературы английской литературы в целом этот вопрос не поднимается, так как поскольку жизнь на острове повседневная жизнь на острове идет настолько полностью и повседневно и всецело, нет никакой возможности, при условии что задействована она вся а это всегда так, нет никакой возможности того чтобы пытаясь угодить кому-то одному не угождать при этом всем и поэтому вопрос о том служить ли Богу или Маммоне не возникает. Для всякого живущего на материке значение этого вопроса возрастает многократно а причину почему это так я буду подробно рассматривать

разбирая как английская литература связана с американской. Не то чтобы она действительно была с нею связана и вместе с тем не то чтобы действительно не была связана. Но это опять-таки самостоятельный вопрос.

Итак начнем сначала не начнем сначала а просто расскажем о том как возникла английская литература, возникла во мне. Короче говоря что такое английская литература.

Как я говорю в описании наполненной всецело наполненной повседневной жизни на острове и заключена слава Англии. Задумайтесь о Чосере, задумайтесь о Джейн Остен, задумайтесь об Энтони Троллопе, а жизнь вещей замкнутых в этой повседневной жизни и есть поэзия, задумайтесь обо всех лирических поэтах, задумайтесь о том что они говорят и о том что у них есть. У них есть замкнутые с ними вместе в повседневной жизни на острове но всецело замкнутые с ними все те вещи одно перечисление которых уже порождает поэзию, и они знают как перечислять и действительно перечисляют и они знают как создавать и действительно создают поэзию, это перечисление. Все это лишь одна сторона английской литературы и любой конечно же знает, откуда она прорастает, повседневная жизнь наполненная повседневная жизнь и те вещи что замкнуты вместе с этой наполненной повседневной жизнью.

Так как вещи замкнуты они свободны а этим создается еще больше поэзии гораздо больше поэзии. Очень легко понять почему в Англии написано столько поэзии.

На материке даже в маленьких странах на материке, повседневная жизнь это безусловно некая повседневная жизнь но она не удерживается внутри как на острове и в этом состоит огромная разница, и я вполне уверена что даже если она и не кажется вам одним и тем же любому и в самом деле ясно что это если это верно действительно верно. Если это верно об английской литературе то это действительно верно об английской литературе.

Знание английской литературы как английской литературы приходит сравнительно рано к тем из нас кто читает так же естественно как мы читаем то есть как бегаем.

Она начинается если начинается она начинается с очерков Лэма о Шекспире. И как так выходит что они и есть та самая повседневная жизнь на острове английская повседневная жизнь на острове. Но они действительно таковы. И они таковы из-за своей поэзии, а поэзия такова из-за реальности всей той жизни что замкнута внутри, так всецело сладостно, так осторожно и на самом деле замкнута вместе с их повседневной жизнью.

Я помню ну не могу сказать что и в самом деле помню но я и в самом деле ощущаю и ощущала будто я и в самом деле ощущала и помнила и помню это.

А в поэзии того времени в их поэзии стоит ли вообще вопрос о различии в литературе между ее служением богу и маммоне.

Да пожалуй немного кое-чего о том времени. Они знали свой стиль знали что есть два стиля. Был такой стиль что те кто бегает читает и был еще один стиль такой стиль что те кто читает не бегает. Им незачем бегать потому что не с чем и не от чего бежать.

В этом и состоит разница между служением богу и служением маммоне, а промежуток времени после эпохи Чосера и вплоть до эпохи Поупа Гиббона Джонсона и был такой эпохой. Но как можно, как можно не бежать.

Говоря о служении Богу и Маммоне я конечно же имею в виду религию единственно в смысле потребности завершить то что в любом из нас старается себя наполнить. И внутри вас это что-то может быть частью единого целого а может и не быть. Если это так то это наполненная повседневная жизнь, если нет то нет.

Как я говорю в этот период от Чосера до Поупа Гиббона и Джонсона и Свифта, очень многие вещи наполнили всех кто нуждался в том чтобы быть наполненным, конечно это касается только тех в ком есть активная потребность быть полностью завершенным кого все это волнует.

Как я говорю в течение этого долгого периода повседневная жизнь на острове была там целиком и полностью в буквальном смысле и повседневно и просто была, была там и поэзия вещей замкнутых вместе с этой повседневной жизнью но там были и другие вещи и эти другие вещи происходили от других причин и все эти причины беспокоили ровно настолько чтобы стиль мог почувствовать что есть служение богу и служение маммоне для тех кто пишет покуда пишется. Что еще им остается делать.

В течение этого долгого периода а этот период был долгим, очень мощно долгим в Англии произошло великое множество событий и по мере того как они происходили внутри Англии они до некоторой степени разрушили или по крайней мере внесли путаницу в повседневную жизнь на острове.

Когда путаница приходит на остров извне она вскоре прекращается а если нет ее поглощают, вот что произошло в начале этого периода норманнское завоевание но когда путаница приходит изнутри тогда это очень путаная путаница потому что это путаница внутри повседневной жизни острова. Вот что происходило в течение всей завершающей стадии этого долгого периода гражданские войны в Англии периода от Чосера до Свифта Гиббона Поупа и Джонсона а потом все снова улеглось и наступила повседневная жизнь на острове только от недавней путаницы кое-что осталось и тогда же возникла английская литература восемнадцатого века а потом пришел девятнадцатый век а потом больше не было путаницы но только полное включение в повседневную жизнь на острове. То что было снаружи оставалось снаружи а то что было внутри оставалось внутри, и как вообще мог возникнуть вопрос о боге и маммоне, когда то что внутри внутри а то что снаружи снаружи бога и маммону перепутать нельзя.

Может так а может и не так но во всяком случае это один из тех способов какими можно прожить жизнь, создать литературу.

Итак история английской литературы начинает проясняться, история английской литературы. Конечно если бы английский народ не был таким какой он есть он бы не создал из этой повседневной жизни на острове той литературы которую все-таки создал. Тут есть доля истины. Во всем что ни возьми есть доля истины. Но в этом уж наверняка.

То что произошло до Чосера, норманнское завоевание так как оно пришло извне было одной из тех вещей которые как я уже сказала не вызывают путаницы. На какое-то время они вносят беспорядок но они не вызывают путаницы, это совсем другая история. Итак когда со всем этим было покончено перед английской литературой стояла все та же задача описывать повседневную жизнь на острове и Чосер с ней справился, а также создавать поэзию вещей что замкнуты вместе с этой повседневной жизнью на острове и Чосер определенно с ней справился. Любой знающий человек определенно это припомнит. Но и об этом не нужно забывать, в этой повседневной жизни на острове появились слова которых раньше не было и эти слова хотя и не создавали путаницы все-таки стали причиной отделения.

Это отделение важно при создании литературы, потому что существует так много способов ощутить самого себя и здесь полезен каждый новый способ, и отделение может оказаться чрезвычайно полезным, и в самом деле может, может, может быть очень полезным. И оказалось таким.

Как вы может быть знаете а может быть и нет я читаю огромное количество елизаветинской прозы и поэзии и эту эпоху я ощущаю как кульминацию всего этого.

Путаницы не было но оставались пережитки отделенности и эти пережитки отделенности стали причиной раскола внутри написанного писателем. Он знал что положено делать две вещи но которую из них следовало делать ему. В то время был выбор выбор относительно того каким образом писателю следует писать. И этот выбор когда такой выбор имеется писатель может ощущать и в самом деле ощущает как выбор между служением Богу и служением Маммоне. Этот выбор никак не связан с религией, он никак не связан с успехом. Он связан с чем-то несколько отличным от этого, он связан с завершенностью.

Как вообще завершается любая вещь. А если не завершается то могла ли бы, и есть ли выбор.

Это ощущается во всей елизаветинской литературе.

Путаницы нет но есть отделенность и у каждого кто этим занимается то есть пишет, я говорю о елизаветинцах у них внутри них, было это беспокойство.

Естественно что такое беспокойство должно было быть. Бог и Маммона, бог и маммона, это был пережиток и он был с ними и во всех елизаветинцах жили это беспокойство, этот выбор, в каждую минуту их письма. Была и повседневная жизнь на острове и она рождала поэзию и рождала прозу но была также и эта отделенность и она и рождала поэзию и рождала прозу но в выборе в выборе было все дело. При подлинно повседневной жизни на острове выбор не в счет. Внешняя отделенность переросшая во внутреннюю отделенность породила эту вещь. Задумайтесь над тем как это жило в любом елизаветинце, в любом елизаветинском сочинении, в любом елизаветинце который сочинял.

И это было неразрывно связано со словами.

А теперь мне пожалуй следует немного яснее объяснить что я понимаю под служением богу и маммоне в литературе то есть будучи писательницей создающей литературу.

Когда я говорю бог и маммона о пишущем писателе, я имею в виду что чтобы что-то сказать любой может использовать слова. И используя слова чтобы сказать то что он намерен сказать он может использовать их прямо или косвенно. Если он использует слова косвенно то он говорит то что хочет чтобы услышал тот кто должен их услышать и поступая так он неизбежно вынужден служить маммоне. Маммона может быть успехом, маммона может быть усилием которое ему необходимо продемонстрировать, маммона может быть удовольствием которое он получает слушая о том что сам же сделал, маммона может быть его способом объяснять, маммона может быть ленью которая не требует ничего иного кроме продолжения, короче говоря маммона может быть чем угодно из того что делается косвенно. А вот служение богу для пишущего писателя это изложение всего чего угодно напрямую, не важно что это но оно должно быть изложено прямо, между создаваемой вещью и создателем должна быть прямая связь. Так достигается завершенность а сутью завершенной вещи является завершенность. Мне очень многое довелось сказать об этом в жизнеописании Генри Джеймса в моей работе *Четверо в Америке* и сейчас я не собираюсь больше говорить об этом. Но постепенно вы поймете что я хочу сказать. А если нет то почему бы и нет.

Но вернемся к английской литературе.

Английская литература когда она прямо и полно описывает повседневную жизнь на острове начиная с Чосера и вплоть до сегодняшнего дня и в самом деле в полной мере обладала этим свойством завершенности. Английские поэты-лирики которые описывали вещи замкнутые вместе с этой повседневной жизнью на острове также обладали этой прямотой завершенности.

Однако и это очень важно непосредственно до и во время елизаветинской эпохи была и другая забота была отделенность, несоответствие между завершенностью и незавершенностью и каждый смутно ощущал что нечто подобное существует внутри него самого.

Это было так если хотите из-за того что два языка еще только сливались воедино это было так если хотите из-за того что, хотя они и жили повседневной жизнью на острове, у них все еще, у значительной их части, все еще сохранялись воспоминания о том как они не жили повседневной жизнью на острове. И это вызывало странное беспокойство которое любой может почувствовать в их письме, письме любого из писавших в течение всей той эпохи. И это достаточно естественная вещь.

Оно присутствует во всей прозе и во всей поэзии того долгого периода. Все так подвижно, и в этом его самая характерная черта все так подвижно, все движется вверх и вниз и вперед и назад и вправо и влево и кругом и кругом. И это делает его таким увлекательным. И это также порождает такое несоответствие внутри него.

Если вы внимательно обдумаете написанное любым из писавших в тот долгий период вы поймете что я имею в виду. Вдумайтесь в то одно что вы знаете лучше всех остальных и вы поймете что я имею в виду. Путаницы не было, как я уже сказала сумятица пришла извне и была поглощена внутренним а в процессе поглощения как это происходит при здоровом пищеварении сумятицы не было но по завершении пищеварения с неизбежностью наступило разделение.

И это очень ясно видно из написанного а написано в тот период было очень много. Естественно было ожидать что написано будет очень много потому что оживление и выбор неизбежно порождают большой объем написанного.

Тот период отличался постоянным выбором постоянными решениями и у слов была та живость что свидетельствует об их постоянном подборе.

Вот что ее создает литературу какова она есть.

И так как весь тот период отмечен необходимостью подбора и живостью связанной с подбором весь тот период отмечен также потребностью в завершенности. Потому что зачем вообще делать выбор если не будет завершенности. А значит они понимали четко понимали разницу между служением богу и служением маммоне, разницу между прямым и косвенным, разницу между разделением и завершенностью. Они это понимали. И они понимали это так как понимали. Это тоже очень реальная вещь. Так вот хотя в течение всего того периода существовала повседневная жизнь на острове, они переваривали то что она есть и что была она не всегда.

И это отразилось на письме которое тогда создавал любой кто только не писал.

Потом наступил еще один период после того периода когда они не писали так много, потому что во-первых все перепуталось неразбериха в повседневной жизни на острове возникшая изнутри, гражданская война в Англии, она все перепутала, а затем мы подходим к началу того периода когда все снова прояснилось и повседневную жизнь на острове проживали с такой ясностью что не могло быть ничего иного кроме выражения того что это было именно так. Именно этот период дал Свифта и Гиббона и Поупа и Джонсона и им больше не нужно было подбирать слова они могли просто радоваться тому что используют. И так они и делали. Никто так не радовался использованию того что имел как они. Нигде больше не было разделения, в ходу была завершенность.

Говоря так каждый это ощущает.

Как я говорю удовольствие от любой литературы заключается в том что вся она внутри вас. Это единственная вещь которую можно целиком и полностью удерживать внутри себя.

Именно из этого и состоит литература из слов подбираете вы их или используете, есть ли они вообще используете ли вы их или нет и не исчезли ли они совсем пока вы по-прежнему их используете. И это то что делает век веком. У одного века слова есть, другой век слова подбирает, третий слова использует а потом последующий использует слова уже не располагая ими.

Все это пока оно внутри вас что-то определяет оно определяет что у вас есть когда вы что-то пишете, оно определяет что вы завершаете если вы что-то завершаете, оно определяет обращаетесь ли вы к чему-то что-то выражая. Короче говоря оно определяет что вы делаете приступая к письму что вы определенно делаете, то есть что я определенно делаю.

Итак как я говорю каждый век идет своим путем а под веком конечно можно понимать более длинный или более короткий отрезок времени но вообще говоря век как правило и почти всегда это что-то около ста лет.

Так вот несмотря на то что и всегда в Англии в английской литературе присутствовало это завершенное и прямое и простое и подлинное описание их повседневной жизни, их повседневной жизни как они каждый день ею жили на своем острове и которая составила подлинный стойкий массив их письма а также всегда присутствовало и то описание которое составило их лирическую поэзию описание всей повседневной жизни всего что замкнуто внутри их повседневной жизни, всех вещей что росли и летали и имелись чтобы быть частью их повседневной жизни, в каждом веке из-за того что внешнее проникало во внутреннее а потом превратившись во внутреннее становилось внутренним, или из-за того что внутреннее вызывало путаницу во внутреннем или из-за того что по решению внутреннего все внутреннее объявлялось устоявшимся как будто никогда и не было внешнего или опять же позднее и это было в девятнадцатом веке когда внутреннее так прочно обосновалось внутри что все внешнее могло быть вовне а внутреннее по-прежнему все было внутри, в каждом поколении это влияло на литературу потому что в конце концов то как вы пишете неразрывно связано с тем где вы есть при условии что вы есть хоть где-то, а вы конечно и неизбежно где-то есть.

Итак еще раз так как английская литература вся внутри вас или внутри меня давайте посмотрим как в каждом веке было принято смотреть, то есть как было принято выражаться.

Приятно думать насколько каждый век отличается от других и почему это так. А еще приятно думать о том как по-разному звучат в каждом веке слова стоящие рядом и почему это так.

Приятно ощущать звуки когда слова стоящие рядом звучат настолько по-разному.

Мне всегда очень нравились книги с небольшими цитатами в начале каждой главы. Мне особенно нравится когда цитаты очень разные и многие из них принадлежат более или менее значительным писателям. Мне также иногда нравится когда цитаты принадлежат только одному или двум писателям. Это делает предельно явным то как звучат слова когда они рядом даже одни и те же слова когда они из разных веков или от разных писателей. Мне очень нравится вот так ощущать насколько полно написанное выражает то что выражает.

Но снова о том что делают различные века и как они это делают и хотя все это известно потому что это все настолько известно, все это различается. И выходит что английская литература очень стойкая, а ее реальность реальна а поэзия очень поэзия. И она действительно менялась в каждом веке.

Я не слишком сильна в датах но вообще говоря было пять веков и сейчас мы в двадцатом веке что составляет шестой век а за ним мы отправляемся в Америку. Итак

начинаем прямо сейчас. То есть начинаем снова с любого из них из тех пяти что образуют английскую литературу.

Как бы мне хотелось четко донести до вас разницу между словами и предложениями а потом их постепенным изменением в каждом веке и то как это понимаю я. Как бы мне этого хотелось. Мне бы этого и правда хотелось. Потому что если бы я могла это сделать тогда ни слова ни то как они выражают то самое для чего их используют уже не были бы важны или хоть как-то важны или были бы важнее всего.

Вы наверняка помните Чосера, даже если не читали его вы наверняка помните не то как это выглядит но как звучит, как просто звучит его звучание. Это как я говорю потому что слова уже были на месте. Их еще не нужно было подбирать, нужно чтобы они просто были просто были на месте.

Это порождает звук который нежно поет который нежно звучит но звучит как звуки. Он звучит как звуки конечно же как слова но звучит как звуки. Он звучит как звуки то есть как птицы а также как слова. И это потому что слова на месте, их не подбирают как слова, они уже на месте. Вот так звучит Чосер.

А потом наступает долгий период. В тот долгий период было подобрано очень много слов. Все занимались подбором слов. В поэзии того долгого периода так же как и в прозе все беспрестанно занимались подбором слов. И по мере того как слова подбирали, звуки получались очень разными. И это естественно потому что каждому нравилось то что нравилось ему. Их не слишком заботило что ими выражалось хотя они знали что то что ими выражалось имело большое значение но им нравились сами слова, и всегда подбирали слово и еще одно и еще одно слово с ним по соседству. Вдумайтесь хорошенько в английскую литературу шестнадцатого века и проследите за тем как они подбирали слова, они подбирали их так тщательно что все это складывалось в песню которую им хотелось пропеть. Это была уже не просто песня это была песня из слов подобранных чтобы составить песню которая звучала бы как слова которые они намеревались пропеть. Бессмысленно приводить примеры потому что это верно в отношении всего что тогда было написано. Так как они подбирали очень рано а часто очень поздно и так как часто они подбирали бесконечно а подбор был увлекательным занятием то образуется бесконечное разнообразие длины и краткости подобранных слов гласных и согласных в подобранных словах и в этом все дело все дело заключалось в определенном слове рядом с соседним не менее определенным словом подобранным чтобы соседствовать с ним. Это и составило ту славу что достигла кульминации в эпоху называемую елизаветинской. Просто держите это в голове а потом пойдите и взгляните на это и вы непременно поймете что я имею в виду. Тогда не было путаницы, все могло быть длинным то есть стоящие рядом слова могли быть длинными и могли тянуться дальше а очень часто они были короткими эти стоящие рядом слова и они тоже растягивались но были короткими, но каждое слово было таким каким его подобрали. Подбирая они ничего не теряли в том что выражали. Никогда да никогда.

Путаница возникает тогда когда путают то что говорят с теми словами которые подбирают. И они это знали. Они это знали, и это немного заметно уже в конце эпохи Шекспира заметно что она немного приблизилась что возникает путаница. Эта путаница возникает когда отказываются от подбора, стоящие рядом слова уже не подбирают так строго потому что желание сказать то что говорят важнее чем сам всепоглощающий подбор стоящих рядом слов которые необходимо подобрать.

Когда это начинается тогда и возникает путаница.

Как я уже сказала по окончании этого долгого периода накануне восемнадцатого века возникла путаница, возникла внутренняя путаница. То что раньше означало

все стало значить лишь что-то одно и уже не значило всего означая что-то одно и все они задумались о том что они хотели сказать и как они хотели это сказать.

Как только все они задумываются о том что они хотят сказать и как они хотят это сказать они больше не подбирают. А когда они больше не подбирают тогда с точки зрения письма они уже не служат богу они служат маммоне. И не важно что это и насколько это тонко и насколько религиозно то что они хотят сказать.

Зачем все это нужно если никто не знает что я хочу сказать и зачем все это нужно если все и в самом деле хотят знать все что я хочу сказать.

В общем как бы там ни было в конце той великой эпохи они стали больше задумываться о том что они хотят сказать а также о том как они хотят это сказать. Пожалуй это лучше поменять местами, они стали больше задумываться о том как они хотят сказать то что решили высказать чем о подборе слов выражающих то что они намеревались этими словами высказать высказать стоящими рядом словами.

Это близко к тому что я действительно хочу сказать.

Итак мы подходим к той путанице о которой я говорила и которая проявляет себя у Мильтона и продолжается вплоть до Поупа и Гиббона и Свифта и Джонсона.

Потом как я говорю путаница рассеялась. Никого уже по-настоящему не интересовало что говорили другие. Они больше не подбирали слова чтобы ставить их рядом но они действительно подбирали и точно подобрали все слова которым предстояло сочетаться.

К этому времени уже не было путаницы и не было интереса ни к тому что следовало высказать ни к тому как это следовало высказать Путаницы не было. Был подбор но то был

подбор завершенной вещи и поэтому раз не могло быть ее завершения так как ее и подбирали из нее и совершался подбор она уже была завершенной вещью, то внутри них естественно раскола не было, ничто ни от чего не было отделено. В результате все сложилось очень четко в результате все стало таким завершенным, в результате подбиралась целостная вещь, и поэтому слова стояли не рядом друг с другом но все слова следуя друг за другом были вместе.

Вот так-то.

Если вы вспомните восемнадцатый век в английской литературе вы поймете насколько он был прозрачен. Но никогда не забывайте что они всегда вели островную жизнь и живя этой повседневной островной жизнью они ежедневно описывали эту повседневную островную жизнь.

Они писали очень много.

И вот постепенно что-то назревало. Повседневная островная жизнь по-прежнему была повседневной островной жизнью, она была такой больше чем когда-либо, потому что постепенно завершенная вещь уже не представляла никакого интереса для того кого интересовал подбор, потому что все чем все они жили а они могли жить не иначе как повседневной островной жизнью и постепенно завладели всем, и хотя ничего из того чем они владели они не перенесли в свою островную жизнь, поскольку они владели всем за ее пределами и ничего из этого не перенесли вовнутрь их естественно больше не интересовал подбор завершенных вещей. Это стало началом девятнадцатого века.

Каждый может понять насколько это естественно.

Если вы живете повседневной островной жизнью и живете ею каждый день и владеете всем или достаточно многим чтобы назвать это всем за пределами своего острова вас естественно не интересует завершенность, но вы естественно заинтересованы в том чтобы рассказывать как вы всем этим владеете. Но естественно что еще больший интерес вы проявляете к описанию повседневной островной жизни, потому

что чем полнее вы описываете повседневную островную жизнь тем основательнее и прочнее вы владеете всем тем чем владеете что будучи почти всем может быть названо чем-то и всем чем угодно.

О да вам и правда понятно.

Вам и правда это понятно.

А как это связано с письмом.

Это очень тесно связано с письмом.

И в этом веке в этом девятнадцатом веке беспокоить могло все что угодно и действительно беспокоило.

Итак вам понятно что вплоть до девятнадцатого века появилось и исчезло много вещей и каждый раз когда что-то появлялось и исчезало бывало написано очень много всего. Это опять же неизбежно для повседневной островной жизни, уж если они вообще пишут то пишут очень много. Либо ничто не достойно описания либо все достойно описания. Это любому ясно.

А повседневная островная жизнь всегда была достойна описания и поэтому они всегда очень много писали. Что еще им оставалось делать. Учитывая что они жили этой повседневной островной жизнью и каждый день осознавали это и каждый день были замкнуты вместе со всей этой повседневной островной жизнью каждый день что еще им оставалось делать как не говорить о ней каждый день, и говоря о ней каждый день они писали ее каждый день почти что каждый день.

На тот момент как все знают было создано очень много английских сочинений очень очень много английских сочинений, и это была поэзия и это была проза.

По сравнению с использованием слов будь то слова которые были на месте как у Чосера, будь то слова оживленно подбираемые чтобы стоять рядом одно рядом с другим как в долгий последующий период, а в тот долгий период было подобрано так много слов подобрано так много слов чтобы соседствовать друг с другом что не бывает удовольствия сильнее.

В конце того долгого периода когда в слова подобранные чтобы соседствовать друг с другом постепенно был внесен беспорядок вызванный намерением определить как нечто следует выражать а не чем было нечто отличное от данной вещи а также что это за способ которым по их разумению следует высказывать данную вещь. Это был период моды и путаницы период реставрации.

А потом пришло время когда все было настолько завершенным что вопрос о том подбирать слова или не подбирать уже никого по-настоящему не беспокоил. Они знали что делать потому что все было сделано так хорошо.

А потом начались наполеоновские войны и Англия стала всем владеть И что же произошло.

Как я говорю произошло то что повседневная островная жизнь стала более чем когда-либо повседневной жизнью. Если бы она не стала такой она бы затерялась в их беспредельном владении а если бы она затерялась в их беспредельном владении тогда естественно они перестали бы всем владеть. Любой в состоянии это понять.

Им нужно было находиться внутри целиком и полностью внутри своей повседневной островной жизни для того чтобы владеть всем за ее пределами так как в тот момент они действительно владели всем.

А что же случилось, что же случилось с их письмом. О это очень интересно. Это интересно потому что очень важно с точки зрения служения Богу и Маммоне, это интересно из-за влияния которое она оказала на слова и предложения. Это интересно потому что до сих пор мы находимся в тени этой вещи. Это интересно.

Прежде всего менялось ли оно быстро.

И нечто о чем всегда следует помнить в связи с войнами то есть катастрофами, они заставляют перемены те самые перемены которым предстоит стать переменами ускорять свой ход ускорять свой ход настолько же насколько быстро развивается война, а ведь даже медленная война медленная катастрофа развивается довольно быстро.

Вообще-то любая вещь развивается довольно быстро, то есть довольно быстро меняется. Меня всегда поражает как сильно изменился даже сельский семейный уклад как сильно изменился семейный уклад, как целиком и полностью изменился семейный уклад скажем за пять лет.

Это всегда так но катастрофа заставляет говорить об этом с большей убежденностью.

Во всяком случае это было так хотя они в своей повседневной жизни и не говорили что это так это было так применительно к жизни Английской Литературы.

В конце концов не так уж долго она и существует английская литература а уже через столько прошла. И вот настал девятнадцатый век и очень многие вещи исчезли.

То что слова были там на месте сами по себе просто-напросто исчезло. То что слова оживленно подбирали чтобы они соседствовали друг с другом исчезло.

Исчезла и путаница связанная с тем как и каким образом любому в то время предстояло обнаружить способ позволявший сказать то что им надлежало высказать.

И ясность того что обладает завершенностью это тоже исчезло полностью исчезло.

Так что же им следовало делать и как они это сделали.

Они жили своей повседневной жизнью и владели всем, всем что существовало где угодно за ее пределами.

И все писали все всегда писали и как они это делали.

Как я уже сказала мы до сих пор в тени всего этого.

Прежде всего следует обратить внимание на то что наступило такое время когда они стали объяснять.

До этого в течение всех периодов предшествовавших этому вещи говорились о них знали их описывали о них пели, за них бились их разрушали отрицали заточали теряли но никогда не объясняли.

И вот они начали объяснять. И можно сказать что с тех пор они и продолжают объяснять.

И как я сказала мы до сих пор в тени всего этого.

Так что же они объясняли и почему и как это отразилось на словах и предложениях.

А чем они занимались помимо этого и как с этим были связаны их повседневная островная жизнь и обладание всем за ее пределами.

Появилось объяснение, девятнадцатый век открыл объяснение а какова взаимосвязь между объяснением и сентиментальным чувством, как о нем писал девятнадцатый век. Есть ли она. Да есть. Есть очень четкая взаимосвязь.

Конечно я читала всегда читала ничего другого не делала а только читала все что было когда-либо написано в девятнадцатом веке. Это достаточно естественно ведь я родилась в девятнадцатом веке. Что еще мне оставалось делать как не читать все что можно было прочитать из написанного в девятнадцатом веке до моего рождения или после него.

Я прочла почти целиком прочла все что было написано по-английски в восемнадцатом веке, поэзию прозу и историю, философию мемуары и романы, очень длинные

романы и я прочла их все, я прочла почти прочла и всегда читала, все что было написано по-английски в восемнадцатом веке. Из той долгой эпохи что была до этого от Чосера до восемнадцатого века я прочла достаточно вполне достаточно но конечно же не все, не все так как я читала то что было написано в восемнадцатом веке. Из девятнадцатого века я прочла больше я прочла больше всех и этим я хочу сказать что прочла многое из написанного в девятнадцатом веке а оно было написано кем угодно. И поэтому легко понять что я прочитавшая так много из того что было написано люблю читать написанное. Если нет то почему бы и нет. Но никакого если нет нет, мне и впрямь нравится читать написанное. Итак что же я медленно или вовсе не или с изрядной частотой или очень четко выяснила.

Я уже рассказала о некоторых вещах из тех что я выяснила а теперь о том что я больше чем выяснила о том что я знала каждый день ведь каждый день я читала можно сказать все подряд каждый день. А теперь продолжим про объяснение и про то как оно возникает и про сентиментальное переживание и про то как оно возникает.

Мне хотелось бы чтобы однажды я смогла осмыслить все то что чувствую в отношении сентиментального письма и что оно значит для каждого кто его слышит или пишет или читает. Но сначала все расскажу все о том насколько объяснение чего угодно предложенное девятнадцатым веком отличается от объяснения в другие эпохи и о том что делает английскую литературу девятнадцатого века тем что она есть.

Прежде всего запомните, я помню что слова а затем их подбор или не подбор, знание того что требует выражения или выражение того что они действительно выражают все время менялось.

В девятнадцатом веке то что они думали отличалось от того что они выражали, но они выражали то что думали и они задумывались над тем о чем думали.

Это отличалось от того что было в прежние эпохи.

А теперь о том каким образом фразы становятся фразами а не предложениями, вот что надо выяснить. Потому что для девятнадцатого века это важно. И это и есть все чем является девятнадцатый век. И для того чтобы это понять, необходимо понять что было изобретено объяснение, естественно изобретено теми кто жил повседневной островной жизнью и владел всем остальным за ее пределами. Конечно же они владели и всем внутри нее но этим они владели всегда, а теперь они владели и всем за ее пределами и это укрепляло их владение всем внутри, и это было то же самое только в еще большей степени но так как они владели всем за ее пределами, то тому что было внутри и вовне следовало что-то сообщить о всех этих владениях, в противном случае они могли бы и не помнить обо всех этих владениях и поэтому было изобретено объяснение и это сделало английскую литературу девятнадцатого века тем что она есть. А вместе с объяснением появилось и эмоциональное сентиментальное переживание потому что без сомнения надо было объяснить всем владениям надо было объяснить что ими владеют и любому понятно что если повседневная островная жизнь хотела и дальше вести повседневное существование то необходимо наличие эмоционального сентиментального переживания.

Хотеть рассказать это еще раз точно так же, и запомнить все книги что были написаны и прочитаны, прочитаны любым прочитаны мною, о да прочитаны, и все еще читаются.

Как я уже сказала в девятнадцатом веке то что они думали не было тем что они высказывали, но и это может показаться тем же самым только это не так, они высказывали то что думали и они задумывались над тем о чем думали. Это и сделало девятнадцатый век тем чем он был.

Если вы живете повседневной жизнью и вся она ваша, и вы к тому же начинаете владеть всем за пределами своей повседневной жизни и все это ваше, вы естественно начинаете объяснять. Вы естественно продолжаете описывать свою повседневную жизнь которая вся ваша, и вы естественно начинаете объяснять каким образом вы владеете всем в дополнение к ней. Вы естественно начинаете объяснять это самому себе и еще вы естественно начинаете объяснять это тем кто живет вашей повседневной жизнью и владеет этим вместе с вами, всем за ее пределами, и естественно вы каким-то образом объясняете это некоторым из тех кем владеете. Все это приводит к тому что то что вы думаете это не то что вы говорите напротив вы говорите то что думаете и задумываетесь над тем о чем думаете. Понятно ли вам это, если нет то наверное потому что в конце концов вы не прочли всю английскую литературу девятнадцатого века, но не исключено что вы ее прочли и если прочли тогда вам это и в самом деле понятно. Тогда вам также должно быть понятно что такое объяснение и как оно возникло.

Возможно мы до сих пор немного в тени всего этого.

Я вспоминаю всю английскую литературу девятнадцатого века которую всегда читала. Ее так много и я так много из нее прочла и читала я ее так часто и так я и перечитывала ее снова и снова. И до сих пор ее читаю. Я читаю ее крупными отрывками и небольшими отрывками, это вполне естественно потому что в конце концов когда берешь в руки книгу чтобы ее прочесть а если вы читаете очень много как я читаю очень много книг каждый день и много книг каждую неделю то неизбежно я конечно же читаю много книг которые уже прочла, а так как я прочла все из написанного в девятнадцатом веке, значительное незначительное, прозу, поэзию, историю, науку и целый ряд эссе естественно я читаю их снова. Что еще мне остается делать.

И поэтому я знаю чем она является.

Это достаточно естественно.

Чем же она является.

Я уже сказала чем она является и думаю что она является именно этим. И будучи таковой, она по необходимости была написана так как была написана.

Как я уже сказала восемнадцатый век был ясным и поэтому был выбор и выбор был завершенной вещью а что такое завершенная вещь. Предложение это завершенная вещь и поэтому восемнадцатый век выбрал законченное предложение как завершенную вещь. А что же сделал девятнадцатый век.

Как я уже объяснила он не выбирал завершенную вещь. Любому это понятно если ему объяснить а вещь подлежащая объяснению заключается в том что если вы живя своей повседневной внутренней жизнью владеете всем тем что за ее пределами, то невозможно выбрать законченное предложение завершенную вещь. Это никак невозможно потому что если вы должны объяснить внутреннее внутреннему и обладание внешним внутреннему то это должно быть объяснено внутренней жизни а также также обладание внешним должно быть объяснено внешнему то совершенно невозможно этого добиться с помощью законченных предложений. Любому это понятно, любому. Итак как же в девятнадцатом веке писали.

Они не писали словами которые были бы просто словами как это делал Чосер. С их помощью ничего не объяснишь, и чтобы выработать объяснение слова были слишком простой вещью чтобы в ней нуждаться или ее использовать. Они не подбирали слова чтобы поставить их рядом и оживить их уже одним тем что они поставлены рядом потому что ничто настолько оживленное не может владеть всем. Любой в состоянии это понять. И как я уже сказала они не могли довольствоваться завершенной вещью то есть подбором целого предложения, потому что если вещь является завершенной она не нуждается в объяснении.

Так что же они делали и постепенно если вы задумаетесь над тем как постепенно менялся язык от восемнадцатого века к девятнадцатому вы заметите что он стал жить отдельными фразами, слова сами по себе уже не жили, предложения и абзацы были связаны с членением потому что они всегда таковы однако не они несли основное значение, на первый план выдвинулись фразы. Вспомните английские сочинения на взлете девятнадцатого века и вы поймете что это так.

Они задумывались над тем о чем думали а если вы задумаетесь над тем о чем думаете вы неизбежно будете думать об этом фразами, потому что если вы задумываетесь над тем о чем думаете вы думаете не о целой вещи. Если вы что-то объясняете, то ситуация та же, невозможно объяснять целую вещь потому что если это целая вещь то она не нуждается в объяснении, она требует простой констатации. Что же до эмоционального переживания которое необходимо выразить любому кто живет повседневной жизнью и владеет всем за ее пределами то это опять же нечто такое что можно выразить только с помощью фраз, а не словами или предложениями. Любой должен быть в силах осмыслить эту вещь.

Я и впрямь по-настоящему определенно знаю что хотя кто-то может подумать что есть какие-то исключения на самом деле их не было кроме самого начала когда восемнадцатый век еще не закончился или ближе к концу когда начинался двадцатый век. На самом деле исключений не было.

Задумайтесь на самом деле задумайтесь о любом большом или любом малом произведении из написанного в девятнадцатом веке и вы увидите что это так что он существует своими фразами. Это относится к его поэзии в той же мере что и к его прозе. Сравните Джейн Остен с Энтони Троллопом и вы поймете что я хочу сказать и то как фразовый объем постепенно нарастает а когда вы будете читать Диккенса, сравните его а они оба сентиментальны с Клариссой Харлоу и вы поймете что я хочу сказать. Одна живет своей целостностью вещь относящаяся к восемнадцатому веку а вещь девятнадцатого века живет посредством своих частей. Вы понимаете что я хочу сказать что это связано с объяснением. То же верно и в отношении поэзии девятнадцатого века. Поэты озерной школы следовали иным идеям, они считали что ошибочно жить частями целого и они пытались и пытались они хотели служить Богу а не Мамоне, но и они неизбежно чем дольше и дольше писали живут частями целого, потому что в конце концов маммона и бог взаимозаменяемы ведь в девятнадцатом веке Англия жила своей повседневной островной жизнью и владела всем за ее пределами. О да вам и в самом деле это понятно. И так она идет все дальше и дальше а теперь подумайте о Теннисоне. Тут вы полностью поймете что я хочу сказать. И вот мы подходим к новой вещи. Я надеюсь вы бесповоротно осознали что девятнадцатый век писал фразами и написал он очень очень очень много и я все это прочла как и очень многие другие. Это очень успокаивает, это успокаивает больше чем другие вещи несмотря на то что очень многим людям которые это писали это не нравилось хотя они и знали что пишут именно так. Но написание фраз успокаивает, ощущение фраз это то что успокаивает и поэтому всем нам всегда нравится читать написанное в девятнадцатом веке, тем из нас кому нравится находить успокоение в том что затрагивает чувства.

Ощущаете ли вы написанное в девятнадцатом веке таким какое оно есть. Надеюсь. В самом деле надеюсь.

А ближе к концу девятнадцатого века неизбежно подступили перемены потому что в любом случае ничто не может продолжаться дольше чем в его силах.

И вполне естественно что это не могло продолжаться дольше чем в его силах как не может продолжаться и ничто другое. И вот здесь и возникает переход к американской литературе.

Весь девятнадцатый век американская литература шла своим путем и хотя может показаться что она делала то же что и английская литература на самом деле это не так и это не так по замечательной причине она не вела повседневную островную жизнь. Вовсе нет ничто не может быть настолько полностью отличным от повседневной островной жизни как повседневная жизнь любого американца. Это была настолько явно не повседневная островная жизнь что можно сказать наверняка что это была совершенно не повседневная жизнь.

Это краеугольное положение это то чем неизбежно является американская литература, это совершенно не повседневная жизнь.

Но прежде чем вообще продолжить эту тему я продолжу разговор об английской литературе и хотя с точки зрения перемен ничего особенного не произошло кое-что все-таки имело место и это действительно помогает установить связь с американской литературой.

Так как близился конец девятнадцатого века и Виктория осталась позади и англо-бурская война жизнь в Англии стала понемногу изменяться. Повседневная островная жизнь стала менее повседневной и обладание всем за ее пределами стало меньшим обладанием, и, и это следует запомнить, было очень много писавших но писали они не так хорошо. Я очень хорошо помню, я тогда была совсем молодой как сильно переживала за Англию потому что там не было, можно с полным основанием сказать что Киплинг был последним, никаких действительно первоклассных сочинений. Остальные сочинения того периода были второразрядной продукцией предыдущего поколения, молодое поколение создавало второразрядную продукцию предшествующего поколения, Уэллс, Голсуорси, Беннет и т. д. И с тех пор ничего не изменилось.

Но прежде чем это произошло было кое-что другое и оно находилось в связи с тем что должно было стать американской, американской манерой письма, можно сказать Мередит, Суинберн и т. д. и это имело отношение к тому что повседневная жизнь переставала быть столь повседневной и к тому же они начинали не знать всего об обладании всем что существовало вовне за пределами их повседневной жизни. И это имело отношение к подбору фраз.

Постепенно подбор фраз, это видно у Браунинга это видно у Суинберна и Мередита а кульминации это достигает у Генри Джеймса который будучи американцем знал что делал, можно заметить что даже фразы стали не нужны для того чтобы сделать чувство чувством чтобы сделать объяснение объяснением.

Как я говорю поскольку повседневную жизнь уже не проживали каждый день настолько утвердительно и все они уже не владели всем за ее пределами настолько непреложно, объяснение и выражение чувств уже не были неизбежны и поэтому фраза больше не удерживала в достаточной мере то что должна была удерживать и они уже больше не говорили того что думали и начинали не задумываться над тем о чем думают.

Это повлекло за собой нечто такое из-за чего перестали существовать ради самих себя и слова, и предложения, и подбор, это создало потребность в разбивке на абзацы, когда же завершался целый абзац от целого абзаца шло распространялось самостоятельное значение.

Если вы подумаете об упомянутых мною писателях вы поймете что я хочу сказать.

Как я сказала Генри Джеймс будучи американцем прекрасно знал что он делал когда делал эту вещь.

Осознаете ли вы в достаточной мере что тогда и началась действительно началась разбивка на абзацы.

Я однажды сказала в *Как писать* книге которую я написала о Предложениях и Абзацах, что абзацы эмоциональны а предложения нет. Абзацы эмоциональны не потому что выражают эмоции но потому что фиксируют или ограничивают эмоции. Сравните абзацы с предложениями любой абзац с любым предложением и вы поймете что я хочу сказать.

Так вот абзацы обладая свойством фиксации а также ограничения эмоций были естественным проявлением конца девятнадцатого века английской литературы. Повседневной островной жизни уже было недостаточно для ограничения повседневной жизни англичан, а владение всем за ее пределами уже не было ни фактическим ни определенным и поэтому эти вещи необходимо было чем-то заменить и на смену им пришли абзацы. Вполне ли вам понятно что я хочу сказать. Мне самой в полной мере понятно что я хочу сказать. Задумайтесь о Браунинге Мередите и Генри Джеймсе и Суинберне и вы поймете что я хочу сказать. Самих фраз, чувств выраженных фразами, объяснений посредством фраз благодаря чему весь девятнадцатый век был подобающим образом осознан и увиден уже не хватало для передачи всего того что любой мог подразумевать. А значит они нуждались в абзаце. Фраза перестала утешать, подсказывать и убеждать, они нуждались в целом абзаце. И вот так постепенно абзац вышел на первый план, не слова более ранней эпохи, не предложение восемнадцатого века, не фразы девятнадцатого века, но абзацы двадцатого, и, это правда, англичане не стали с ним работать а мы мы в американской литературе стали. В английской литературе они просто вернулись к девятнадцатому веку и несколько его ослабили, и это потому ну в общем потому что они сами были послабее. Что еще здесь скажешь.

Итак мы подходим к американской литературе и к тому почему они продолжали и мы это литература двадцатого века.

Я не буду много говорить о том о чем я скажу совсем немного об этом.

Я говорила я точно сказала что повседневная жизнь в Америке не была той самой повседневной жизнью. Если вы задумаетесь о разнице между Англией и Америкой вы это поймете.

В Англии повседневная островная жизнь была повседневной жизнью и она прочно утвердилась в качестве такой повседневной жизни и как правило они просто на нее полагались. Они настолько безоглядно полагались на нее что не описывали ее она просто у них была и они ее пересказывали. Просто так. А потом у них была поэзия, потому что все было замкнуто там вместе с ними и все эти вещи птицы звери лес цветы, розы, фиалки и рыбы все они были там и так как все они были там то простой рассказ о том что все они там был для любого поэзией. И там было очень много поэзии. Это и была английская литература и длилась она около пяти веков или еще дольше и ее очень много. Все это значит и было всем.

В Америке как я уже сказала повседневность не была повседневной жизнью и вообще говоря здесь нет повседневности. Каждый день не проживается. А раз каждый день не проживается то нет и повседневной жизни и поэтому ее нет как того о чем можно рассказать.

Несомненно некоторые из них что научились писать читая и естественно они научились писать читая то о чем повествует английская литература, некоторые из них попытались превратить это в рассказ о повседневной жизни повседневной американской жизни но и эти даже эти хотя они и сделали все что было в их силах по-настоящему ничего не добились потому что это не по-американски, рассказывать о повседневной жизни, потому что в Америке нет никакой настоящей нет никакой повседневной повседневной жизни. Поэтому конечно же о ней невозможно рассказать.

А теперь задумайтесь над тем как американская литература повествует. Она повествует о чем-то потому что это что-то не связано с тем что могло бы быть повседневной жизнью если бы она у них была.

Совершенно определенно это не так не так как в английской литературе.

Очень часто отмечали что американская литература почему-то больше связана с английской елизаветинской литературой чем с литературой более поздней а это если вы помните было в то время когда слова подбирались так что они соседствовали друг с другом и еще потому что в то время ощущать себя изнутри писателем было в некотором роде делом беспокойным потому что вещи были отделены одна от другой, один способ подбора чего угодно от другого способа подбора.

Так вот все это в значительной мере отличается от того что является американским но все же между ними есть определенная связь.

Остается сказать еще вот что.

Задумайтесь обо всем напористом американском письме. Внутри него есть нечто сродни разрыву, разрыву между тем что отобрано и тем из чего отобрали.

Задумайтесь о них, начиная с Вашингтона Ирвинга, Эмерсона, Готорна, Уолта Уитмена, Генри Джеймса. Они знали что между тем что отобрано и тем из чего идет подбор имеется разрыв значительный разрыв. Вам это конечно понятно.

Это и делает американскую литературу тем что она есть, чем-то что по-своему вполне обособленно. И она должна быть такой, потому что осуществляя свой подбор она должна, то есть не должна, она не должна иметь никакой связи с тем из чего подбирает.

Теперь вы видите насколько это отлично от английской литературы, которая почти полностью осуществляет то из чего подобрана, и в самом деле она осуществляет это настолько полно что никакого подбора нет в подборе нет никакой необходимости.

Вам и правда понятно о чем я говорю.

Так вот, и это нужно знать, американская литература была готова двигаться дальше, потому что то где английская литература перепила существовав потому что ей было некуда идти, американская литература всегда использовала как дальнейший путь.

Вы понимаете почему я вам так об этом говорю. И это на самом деле так, как вы легко поймете, если поймете чем всегда по-настоящему была американская литература и чем ей приходилось быть.

Вернемся к тому к чему пришли Генри Джеймс, и Браунинг, и Суинберн, и Мередит.

Я вам говорила что они прийти к тому что потребовался целый абзац для передачи того что настало. И так все они и сделали.

Все остальные остались на месте, это было тем к чему они пришли но Генри Джеймс знал что ему предстоит двигаться дальше. И это потому что это и правда переходило в американский способ. И поэтому хотя в определенном смысле все они делали одно и то же, у него было ощущение будущего а у них завершения. Это очень интересно.

Теперь вам действительно понятно что я хочу сказать.

Таким образом у английской литературы возникла потребность быть тем чем она стала. Браунинг Суинберн Мередит были больше не в силах продолжать, они пришли к тому к чему пришли, потому что хотя повседневная островная жизнь была по-прежнему повседневной островной жизнью все знали что она уже не такая какой ей надлежало быть а если она не могла быть такой владея всем за ее пределами то чем же вообще она могла быть. Они Суинберн Браунинг и Мередит тянули последнюю нить, им потребовался целый абзац чтобы превратить ее в нечто достойное упоминания и в результате абзац уже не выражал того что всегда выражала вся английская литература а именно что всегда в добром здравии или при смерти они всегда вели повседневную жизнь повседневную островную жизнь.

Вот где они остановились.

И ваг как я говорю так как все нельзя сказать чтобы исчезло, но и не могло остаться неизменным, было необходимо задействовать целый абзац чтобы удержать хоть что-то. И на этом все и завершилось.

Тем временем Генри Джеймс продвигался вперед. Ему тоже был нужен абзац целиком потому что он тоже был просто участником этих событий, однако, и на это стоит обратить внимание, весь его абзац был обособлен то что он выражал оттого что он делал, то чем он был оттого что он удерживал, и над всем этим что-то парило не испарилось а просто парило, парило в вышине. Вам понятно насколько это неверно в отношении Суинберна и Браунинга и Мередита но что в отношении Генри Джеймса это верно.

И вот так получилось что Генри Джеймс попросту продолжил то чем всегда занималась американская литература, ее форма всегда была формой современной английской литературы, однако развоплощенный способ отделения чего-то одного от всего чего угодно и всего чего угодно от чего-то одного был американским. Тот ее способ при котором зачастую никто никогда не жил какой бы то ни было повседневной жизнью был американским.

Некоторые утверждают что это подавление но нет это не подавление это отсутствие связи, связи с жизнью и повседневной жизнью потому что ее нет, это и делает американское письмо тем чем оно всегда было и чем оно и дальше будет становиться.

Вот так-то.

И вот, когда абзац полностью сформировался, в это время появилась я и мне предстояло сделать с абзацем больше чем было сделано когда-либо раньше. И я думала что это у меня получилось. А потом я перешла к тому что было сугубо американской вещью к разъединению и я продолжала дробить абзацы на все более мелкие части, и дробила все что могла чтобы начать сначала отказавшись от каких-либо связей с повседневностью и в то же время чтобы по-настоящему что-то подобрать. Но это уже другая история а я и так достаточно всего сказала.

А теперь о служении богу и маммоне. Писатель призван служить богу или маммоне если пишет так как уже было написано или так как пишется то есть так как диктует письмо. Вот в чем состоит разница между служением богу и служением маммоне применительно к письму. Если вы пишете так как уже было написано так как письмо уже было написано тогда вы служите маммоне, потому что живете тем чем уже зарабатывает или заработал другой. Если же вы пишете так как вам должно писать тогда как писатель вы служите богу потому что ничего не зарабатываете. Если что-то и можно заработать вы не узнаете что такое зарабатывать и стало быть вы служите богу. Но на самом деле выбора нет. Никто не выбирает. Вы делаете то что делаете даже если не поддаетесь соблазну. В конце концов соблазн не слишком соблазнителен. Так что в любом случае вы ничего не заработаете. Вот такова она история английской литературы всего написанного по-английски как ее понимаю я.

Печатается по изданию:

Стайн Г. Автобиография Алисы Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. А. Ивановой. М., 2001.

Гертруда Стайн

РАЗЪЯСНЕНИЕ

Части рек и счастье.

Разъяснение.
Сначала Объяснение.
Разъяснение вопроса о части.
Части и чести.
Части рек и счастье.
Чести рек и счастье.
Видите ли части рек и счастье, части рек и счастье, видите ли части рек и счастье суть части рек и счастье и видите ли, видите ли ведь нету счастья рек и части когда есть части рек и счастье, видите ли есть возможность части рек и счастья.
Я отрицаю счастье рек и части отрицаю счастье. Я жестко отрицаю счастье рек и части. Я принимаю части рек и счастье. Я допускаю части рек и счастье.
Мы разъяснили суть о части рек и счастье и допущение о части рек и счастье.
А вот и новая подготовка.
Не надо делиться.
Он не поможет.
Они умеют поразмыслить.
Я буду делать то же.

У меня есть объяснение на это и оно таково. Когда мы говорим, Не надо делиться, он не поможет они умеют поразмыслить я буду делать то же, мы построили неправильную банальность и вернули крайности в бессвязный бред. Мне нравится такой прием, но не особенно.

Мадригал и Мардиграс.

Я не против всего этого за исключением одной вещи того что они напоминают мне об Эм то есть о прозвище Эммы. Мне всегда доставляло удовольствие написание буквы М. Поэтому хотя Мардиграс и Мадригал вызывают у меня больше одобрения чем можно было ожидать они не заставляют задавать больше вопросов и больше ответов. Он выглядел как будто ему предстояло сдавать экзамен.
Теперь я приведу еще примеры.
Она есть и ее нет
Это лежит вон там
Задорно так говорят
Слишком задорно так говорят
Очень общительно.
Приведу вам другие примеры. Приведу один и тот же пример вам и вам.
Место. На месте,
Место для чего угодно и что угодно на своем месте.
На месте на месте чего угодно, на месте
Еще поищи меня.
Она искала меня и ласкала меня.

Можно нам сесть.
Можно нам присаживаться
Можно нам присесть
Можно взглянуть
Можно взглянуть
На Марту
Можно взглянуть на Марту
Можно взглянуть.
Можно взглянуть.
Вот у меня получился лучший пример из всех
Разных
Праздных.
Здесь всего четыре слова.
Здесь
Зачем
Здесь
Зачем
Здесь
Разное
Праздное.
Здесь их всего семь.
Каждое в месте своем.
Каждое вместе с воем.

Так как есть все и четыре и семь, и семь и четыре и есть четыре всего и каждое в месте с воем.

Мы вовсе не думаем что место это коробка, раньше была коробка большая коробка а теперь нет никаких больших коробок.

Коробки аранжируются цементом, поэтому наше желание выполнимо, и поэтому мы желаем и выполняем, мы выполняем и желаем.

Есть один прекрасный пример и сейчас я объясню его как будто .....

Вот так я научила всех понимать арифметику.

Начинать разъяснение.

Когда я признаюсь я стою и молюсь.

Когда я признаюсь я стою и я стою и вы понимаете и когда я признаюсь я молюсь я молюсь сегодня если вы понимаете меня признаюсь я молюсь сегодня вы понимаете молитвы и портреты.

Вы понимаете портреты и молитвы.

Вы понимаете.

Вы же понимаете.

Одно представление и одно объяснение и я вполне представляю как вы выполняете.

Я вполне представляю. Да так и есть.

Да так и есть.

Да так и есть это самый длинный пример и будет приведен в конце.

Самый длинный пример.

Да так и есть.

Приведен в конце.

Нарушать

Сидит здесь

Я знаю как ей угодить.
Если я знаю
Если вы знаете как вы бросаете как вы бросаете как вы шагаете. Я чувствую вы хорошо понимаете что подготовка не есть что попало я понимаю все что попало. И теперь объяснить где подготовка и просто готовка могут смотреться как экспедиция. Экспедиция это путешествие туда-то и затем-то.
Имение дела с ускоренной властью.
Не обращайте внимания.
Имение дела с их удовольствием и продовольствием.
Не обращайте особо внимания.
Имение дела с правильно организованным решением.
Когда у вас слабость к расслабленности.
Позвольте объяснить как следует.
По правде говоря не следует бояться...

Печатается по изданию:

transition. 1. Paris / Пер. с англ. В. Фещенко.

Гертруда Стайн

TENDER BUTTONS

OBJECTS

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS.

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading.

GLAZED GLITTER.

Nickel, what is nickel, it is originally rid of a cover.

The change in that is that red weakens an hour. The change has come. There is no search. But there is, there is that hope and that interpretation and sometime, surely any is unwelcome, sometime there is breath and there will be a sinecure and charming very charming is that clean and cleansing. Certainly glittering is handsome and convincing.

There is no gratitude in mercy and in medicine. There can be breakages in Japanese. That is no programme. That is no color chosen. It was chosen yesterday, that showed spitting and perhaps washing and polishing. It certainly showed no obligation and perhaps if borrowing is not natural there is some use in giving.

A SUBSTANCE IN A CUSHION.

The change of color is likely and a difference a very little difference is prepared. Sugar is not a vegetable.

Callous is something that hardening leaves behind what will be soft if there is a genuine interest in there being present as many girls as men. Does this change. It shows that dirt is clean when there is a volume.

A cushion has that cover. Supposing you do not like to change, supposing it is very clean that there is no change in appearance, supposing that there is regularity and a costume is that any the worse than an oyster and an exchange. Come to season that is there any extreme use in feather and cotton. Is there not much more joy in a table and more chairs and very likely roundness and a place to put them.

A circle of fine card board and a chance to see a tassel.

What is the use of a violent kind of delightfulness if there is no pleasure in not getting tired of it. The question does not come before there is a quotation. In any kind of place there is a top to covering and it is a pleasure at any rate there is some venturing in refusing to believe nonsense. It shows what use there is in a whole piece if one uses it and it is extreme and very likely the little things could be dearer but in any case there is a bargain and if there is the best thing to do is to take it away and wear it and then be reckless be reckless and resolved on returning gratitude.

Light blue and the same red with purple makes a change. It shows that there is no mistake. Any pink shows that and very likely it is reasonable. Very likely there should not be a finer fancy present. Some increase means a calamity and this is the best preparation for three and more being together. A little calm is so ordinary and in any case there is sweetness and some of that.

A seal and matches and a swan and ivy and a suit.

A closet, a closet does not connect under the bed. The band if it is white and black, the band has a green string. A sight a whole sight and a little groan grinding makes a trimming such a sweet singing trimming and a red thing not a round thing but a white thing, a red thing and a white thing.

The disgrace is not in carelessness nor even in sewing it comes out out of the way.

What is the sash like. The sash is not like anything mustard it is not like a same thing that has stripes, it is not even more hurt than that, it has a little top.

A BOX.

Out of kindness comes redness and out of rudeness comes rapid same question, out of an eye comes research, out of selection comes painful cattle. So then the order is that a white way of being round is something suggesting a pin and is it disappointing, it is not, it is so rudimentary to be analysed and see a fine substance strangely, it is so earnest to have a green point not to red but to point again.

A PIECE OF COFFEE.

More of double.

A place in no new table.

A single image is not splendor. Dirty is yellow. A sign of more in not mentioned. A piece of coffee is not a detainer. The resemblance to yellow is dirtier and distincter. The clean mixture is whiter and not coal color, never more coal color than altogether.

The sight of a reason, the same sight slighter, the sight of a simpler negative answer, the same sore sounder, the intention to wishing, the same splendor, the same furniture.

The time to show a message is when too late and later there is no hanging in a blight.

A not torn rose-wood color. If it is not dangerous then a pleasure and more than any other if it is cheap is not cheaper. The amusing side is that the sooner there are no fewer the more certain is the necessity dwindled. Supposing that the case contained rose-wood and a color. Supposing that there was no reason for a distress and more likely for a number, supposing that there was no astonishment, is it not necessary to mingle astonishment.

The settling of stationing cleaning is one way not to shatter scatter and scattering. The one way to use custom is to use soap and silk for cleaning. The one way to see cotton

is to have a design concentrating the illusion and the illustration. The perfect way is to accustom the thing to have a lining and the shape of a ribbon and to be solid, quite solid in standing and to use heaviness in morning. It is light enough in that. It has that shape nicely. Very nicely may not be exaggerating. Very strongly may be sincerely fainting. May be strangely flattering. May not be strange in everything. May not be strange to.

DIRT AND NOT COPPER.

Dirt and not copper makes a color darker. It makes the shape so heavy and makes no melody harder.

It makes mercy and relaxation and even a strength to spread a table fuller. There are more places not empty. They see cover.

NOTHING ELEGANT.

A charm a single charm is doubtful. If the red is rose and there is a gate surrounding it, if inside is let in and there places change then certainly something is upright. It is earnest.

MILDRED'S UMBRELLA.

A cause and no curve, a cause and loud enough, a cause and extra a loud clash and an extra wagon, a sign of extra, a sac a small sac and an established color and cunning, a slender grey and no ribbon, this means a loss a great loss a restitution.

A METHOD OF A CLOAK.

A single climb to a line, a straight exchange to a cane, a desperate adventure and courage and a clock, all this which is a system, which has feeling, which has resignation and success, all makes an attractive black silver.

A RED STAMP.

If lilies are lily white if they exhaust noise and distance and even dust, if they dusty will dirt a surface that has no extreme grace, if they do this and it is not necessary it is not at all necessary if they do this they need a catalogue.

A BOX.

A large box is handily made of what is necessary to replace any substance. Suppose an example is necessary, the plainer it is made the more reason there is for some outward recognition that there is a result.

A box is made sometimes and them to see to see to it neatly and to have the holes stopped up makes it necessary to use paper.

A custom which is necessary when a box is used and taken is that a large part of the time there are three which have different connections. The one is on the table. The two are

on the table. The three are on the table. The one, one is the same length as is shown by the cover being longer. The other is different there is more cover that shows it. The other is different and that makes the corners have the same shade the eight are in singular arrangement to make four necessary.

Lax, to have corners, to be lighter than some weight, to indicate a wedding journey, to last brown and not curious, to be wealthy, cigarettes are established by length and by doubling.

Left open, to be left pounded, to be left closed, to be circulating in summer and winter, and sick color that is grey that is not dusty and red shows, to be sure cigarettes do measure an empty length sooner than a choice in color.

Winged, to be winged means that white is yellow and pieces pieces that are brown are dust color if dust is washed off, then it is choice that is to say it is fitting cigarettes sooner than paper.

An increase why is an increase idle, why is silver cloister, why is the spark brighter, if it is brighter is there any result, hardly more than ever.

A PLATE.

An occasion for a plate, an occasional resource is in buying and how soon does washing enable a selection of the same thing neater. If the party is small a clever song is in order.

Plates and a dinner set of colored china. Pack together a string and enough with it to protect the centre, cause a considerable haste and gather more as it is cooling, collect more trembling and not any even trembling, cause a whole thing to be a church.

A sad size a size that is not sad is blue as every bit of blue is precocious. A kind of green a game in green and nothing flat nothing quite flat and more round, nothing a particular color strangely, nothing breaking the losing of no little piece.

A splendid address a really splendid address is not shown by giving a flower freely, it is not shown by a mark or by wetting.

Cut cut in white, cut in white so lately. Cut more than any other and show it. Show it in the stem and in starting and in evening coming complication.

A lamp is not the only sign of glass. The lamp and the cake are not the only sign of stone. The lamp and the cake and the cover are not the only necessity altogether.

A plan a hearty plan, a compressed disease and no coffee, not even a card or a change to incline each way, a plan that has that excess and that break is the one that shows filling.

A SELTZER BOTTLE.

Any neglect of many particles to a cracking, any neglect of this makes around it what is lead in color and certainly discolor in silver. The use of this is manifold. Supposing

a certain time selected is assured, suppose it is even necessary, suppose no other extract is permitted and no more handling is needed, suppose the rest of the message is mixed with a very long slender needle and even if it could be any black border, supposing all this altogether made a dress and suppose it was actual, suppose the mean way to state it was occasional, if you suppose this in August and even more melodiously, if you suppose this even in the necessary incident of there certainly being no middle in summer and winter, suppose this and an elegant settlement a very elegant settlement is more than of consequence, it is not final and sufficient and substituted. This which was so kindly a present was constant.

A LONG DRESS.

What is the current that makes machinery, that makes it crackle, what is the current that presents a long line and a necessary waist. What is this current.

What is the wind, what is it.

Where is the serene length, it is there and a dark place is not a dark place, only a white and red are black, only a yellow and green are blue, a pink is scarlet, a bow is every color. A line distinguishes it. A line just distinguishes it.

A RED HAT.

A dark grey, a very dark grey, a quite dark grey is monstrous ordinarily, it is so monstrous because there is no red in it. If red is in everything it is not necessary. Is that not an argument for any use of it and even so is there any place that is better, is there any place that has so much stretched out.

A BLUE COAT.

A blue coat is guided guided away, guided and guided away, that is the particular color that is used for that length and not any width not even more than a shadow.

A PIANO.

If the speed is open, if the color is careless, if the selection of a strong scent is not awkward, if the button holder is held by all the waving color and there is no color, not any color. If there is no dirt in a pin and there can be none scarcely, if there is not then the place is the same as up standing.

This is no dark custom and it even is not acted in any such a way that a restraint is not spread. That is spread, it shuts and it lifts and awkwardly not awkwardly the centre is in standing.

A CHAIR.

A widow in a wise veil and more garments shows that shadows are even. It addresses no more, it shadows the stage and learning. A regular arrangement, the severest and the most preserved is that which has the arrangement not more than always authorised.

A suitable establishment, well housed, practical, patient and staring, a suitable bedding, very suitable and not more particularly than complaining, anything suitable is so necessary.

A fact is that when the direction is just like that, no more, longer, sudden and at the same time not any sofa, the main action is that without a blaming there is no custody.

Practice measurement, practice the sign that means that really means a necessary betrayal, in showing that there is wearing.

Hope, what is a spectacle, a spectacle is the resemblance between the circular side place and nothing else, nothing else.

To choose it is ended, it is actual and more than that it has it certainly has the same treat, and a seat all that is practiced and more easily much more easily ordinarily.

Pick a barn, a whole barn, and bend more slender accents than have ever been necessary, shine in the darkness necessarily.

Actually not aching, actually not aching, a stubborn bloom is so artificial and even more than that, it is a spectacle, it is a binding accident, it is animosity and accentuation.

If the chance to dirty diminishing is necessary, if it is why is there no complexion, why is there no rubbing, why is there no special protection.

A FRIGHTFUL RELEASE.

A bag which was left and not only taken but turned away was not found. The place was shown to be very like the last time. A piece was not exchanged, not a bit of it, a piece was left over. The rest was mismanaged.

A PURSE.

A purse was not green, it was not straw color, it was hardly seen and it had a use a long use and the chain, the chain was never missing, it was not misplaced, it showed that it was open, that is all that it showed.

A MOUNTED UMBRELLA.

What was the use of not leaving it there where it would hang what was the use if there was no chance of ever seeing it come there and show that it was handsome and right in the way it showed it. The lesson is to learn that it does show it, that it shows it and that nothing, that there is nothing, that there is no more to do about it and just so much more is there plenty of reason for making an exchange.

A CLOTH.

Enough cloth is plenty and more, more is almost enough for that and besides if there is no more spreading is there plenty of room for it. Any occasion shows the best way.

MORE.

An elegant use of foliage and grace and a little piece of white cloth and oil.

Wondering so winningly in several kinds of oceans is the reason that makes red so regular and enthusiastic. The reason that there is more snips are the same shining very colored rid of no round color.

A NEW CUP AND SAUCER.

Enthusiastically hurting a clouded yellow bud and saucer, enthusiastically so is the bite in the ribbon.

OBJECTS.

Within, within the cut and slender joint alone, with sudden equals and no more than three, two in the centre make two one side.

If the elbow is long and it is filled so then the best example is all together.

The kind of show is made by squeezing.

EYE GLASSES.

A color in shaving, a saloon is well placed in the centre of an alley.

A CUTLET.

A blind agitation is manly and uttermost.

CARELESS WATER.

No cup is broken in more places and mended, that is to say a plate is broken and mending does do that it shows that culture is Japanese. It shows the whole element of angels and orders. It does more to choosing and it does more to that ministering counting. It does, it does change in more water.

Supposing a single piece is a hair supposing more of them are orderly, does that show that strength, does that show that joint, does that show that balloon famously. Does it.

A PAPER.

A courteous occasion makes a paper show no such occasion and this makes readiness and eyesight and likeness and a stool.

A DRAWING.

The meaning of this is entirely and best to say the mark, best to say it best to show sudden places, best to make bitter, best to make the length tall and nothing broader, anything between the half.

WATER RAINING.

Water astonishing and difficult altogether makes a meadow and a stroke.

COLD CLIMATE.

A season in yellow sold extra strings makes lying places.

MALACHITE.

The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in the decision.

AN UMBRELLA.

Coloring high means that the strange reason is in front not more in front behind. Not more in front in peace of the dot.

A PETTICOAT.

A light white, a disgrace, an ink spot, a rosy charm.

A WAIST.

A star glide, a single frantic sullenness, a single financial grass greediness.

Object that is in wood. Hold the pine, hold the dark, hold in the rush, make the bottom.

A piece of crystal. A change, in a change that is remarkable there is no reason to say that there was a time.

A woolen object gilded. A country climb is the best disgrace, a couple of practices any of them in order is so left.

A TIME TO EAT.

A pleasant simple habitual and tyrannical and authorised and educated and resumed and articulate separation. This is not tardy.

A LITTLE BIT OF A TUMBLER.

A shining indication of yellow consists in there having been more of the same color than could have been expected when all four were bought. This was the hope which made the six and seven have no use for any more places and this necessarily spread into nothing. Spread into nothing.

A FIRE.

What was the use of a whole time to send and not send if there was to be the kind of thing that made that come in. A letter was nicely sent.

A HANDKERCHIEF.

A winning of all the blessings, a sample not a sample because there is no worry.

RED ROSES.

A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot.

IN BETWEEN.

In between a place and candy is a narrow foot-path that shows more mounting than anything, so much really that a calling meaning a bolster measured a whole thing with that. A virgin a whole virgin is judged made and so between curves and outlines and real seasons and more out glasses and a perfectly unprecedented arrangement between old ladies and mild colds there is no satin wood shining.

COLORED HATS.

Colored hats are necessary to show that curls are worn by an addition of blank spaces, this makes the difference between single lines and broad stomachs, the least thing is lightening, the least thing means a little flower and a big delay a big delay that makes more nurses than little women really little women. So clean is a light that nearly all of it shows pearls and little ways. A large hat is tall and me and all custard whole.

A FEATHER.

A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by little leaning and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive.

A BROWN.

A brown which is not liquid not more so is relaxed and yet there is a change, a news is pressing.

A LITTLE CALLED PAULINE.

A little called anything shows shudders.

Come and say what prints all day. A whole few watermelon. There is no pope.

No cut in pennies and little dressing and choose wide soles and little spats really little spices.

A little lace makes boils. This is not true.

Gracious of gracious and a stamp a blue green white bow a blue green lean, lean on the top.

If it is absurd then it is leadish and nearly set in where there is a tight head.

A peaceful life to arise her, noon and moon and moon. A letter a cold sleeve a blanket a shaving house and nearly the best and regular window.

Nearer in fairy sea, nearer and farther, show white has lime in sight, show a stitch of ten. Count, count more so that thicker and thicker is leaning.

I hope she has her cow. Bidding a wedding, widening received treading, little leading mention nothing.

Cough out cough out in the leather and really feather it is not for.

Please could, please could, jam it not plus more sit in when.

A SOUND.

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this.

A TABLE.

A table means does it not my dear it means a whole steadiness. Is it likely that a change.

A table means more than a glass even a looking glass is tall. A table means necessary places and a revision a revision of a little thing it means it does mean that there has been a stand, a stand where it did shake.

SHOES.

To be a wall with a damper a stream of pounding way and nearly enough choice makes a steady midnight. It is pus.

A shallow hole rose on red, a shallow hole in and in this makes ale less. It shows shine.

A DOG.

A little monkey goes like a donkey that means to say that means to say that more sighs last goes. Leave with it. A little monkey goes like a donkey.

A WHITE HUNTER.

A white hunter is nearly crazy.

A LEAVE.

In the middle of a tiny spot and nearly bare there is a nice thing to say that wrist is leading. Wrist is leading.

SUPPOSE AN EYES.

Suppose it is within a gate which open is open at the hour of closing summer that is to say it is so.

All the seats are needing blackening. A white dress is in sign. A soldier a real soldier has a worn lace a worn lace of different sizes that is to say if he can read, if he can read he is a size to show shutting up twenty-four.

Go red go red, laugh white.

Suppose a collapse in rubbed purr, in rubbed purr get.

Little sales ladies little sales ladies little saddles of mutton.

Little sales of leather and such beautiful beautiful, beautiful beautiful.

A SHAWL.

A shawl is a hat and hurt and a red ballon and an under coat and a sizer a sizer of talks.

A shawl is a wedding, a piece of wax a little build. A shawl.

Pick a ticket, pick it in strange steps and with hollows. There is hollow hollow belt, a belt is a shawl.

A plate that has a little bobble, all of them, any so.

Please a round it is ticket.

It was a mistake to state that a laugh and a lip and a laid climb and a depot and a cultivator and little choosing is a point it.

BOOK.

Book was there, it was there. Book was there. Stop it, stop it, it was a cleaner, a wet cleaner and it was not where it was wet, it was not high, it was directly placed back, not back again, back it was returned, it was needless, it put a bank, a bank when, a bank care.

Suppose a man a realistic expression of resolute reliability suggests pleasing itself white all white and no head does that mean soap. It does not so. It means kind wavers and little chance to beside beside rest. A plain.

Suppose ear rings, that is one way to breed, breed that. Oh chance to say, oh nice old pole. Next best and nearest a pillar. Chest not valuable, be papered.

Cover up cover up the two with a little piece of string and hope rose and green, green.

Please a plate, put a match to the seam and really then really then, really then it is a remark that joins many many lead games. It is a sister and sister and a flower and a flower and a dog and a colored sky a sky colored grey and nearly that nearly that let.

PEELED PENCIL, CHOKE.

Rub her coke.

IT WAS BLACK, BLACK TOOK.

Black ink best wheel bale brown.

Excellent not a hull house, not a pea soup, no bill no care, no precise no past pearl pearl goat.

THIS IS THIS DRESS, AIDER.

Aider, why aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let.

Печатается по изданию:

Stein G. Tender Buttons. Objects. — Food. — Rooms. New York: Gordon press, 1972.

Эдвард Каммингс

ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

1

ondumonde"

(first than caref
ully;pois
edN-o wt he
n
,whysprig
sli

nkil
-Y-
strol(pre)ling(cise)dy(ly)na(
mite)

:yearnswoons;

&Isdensekil-
ling-whipAlert-floatScor
ruptingly)

ça-y-est
droppe5
qu'est-ce que tu veux
Dwrith
il est trop fort le nègre
esn70thingsh8s
c'est fini
pRaW,lT;O:
allons
9
&

(musically-who?
pivoting)
SmileS

"ahlbrhoon

2

Floatfloafloflf
lloloa
tatoatloatf loat fl oat
f loatI ngL

y

&fris
klispin
glyT
w
irlErec

t,
;d
;:a:
nC.eda:Nci;ddaannccliinn

(GlY)

a
nda
n-saint
dance!Dan
Sai ntd anc

&e&

—cupidoergosum
spun=flash
omiepsicronlonO—
megaeta?
p
aul D-as-in-tip-toe r

apeR

3

move
deeply,rain
(dream hugely)wish
firmly, splendidly advancing colour

strike
into form
(actually)realness
kill

(make
strangely)known(establish
new)come,what
Being!open us open
our
selves. Create
(suddenly announce:hurl)
blind full steep love

4

as if as

if a mys
teriuoSly(“i am alive”

)
  brave

ly and(th
e moon’s al-down)most whis
per(here)ingc r O

wing;ly:cry.be,gi N s agAins

t b
ecomin
gsky?t r e e s
!

m ore&(o uto f)mor e torn(f og r

e
elingwhiRls)are pouring rush fields drea
mf(ull
        y
          are.)
 &
som

ewhereishbudofshape

now,s
tI
r
ghost

?s

tirf lic;k
e rsM-o
:ke(c.
        l

i,

m
!b
) & it:s;elf,

mmamakmakemakesWwOwoRworLworlD

5

emptied.hills.listen.
,not,alive,trees,dream(
ev:ery:wheres:ex:tend:ing:hush

)
andDark
IshbusY
ing-roundly-dis

tinct;chuck
lings,laced
ar:e,by(

fleet&panelike&frailties
!throughwhich!brittlest!whitewhom!
f
l o a t ?)
r
h y t h m s

6

snow)says!Says
over un
graves
der,speaking
(says. word
Less)ly(goes

folds?folds)cold
stones(o-l-d)names
aren'ts

)L
iv
es(c
omeS

says)s;n;o;w(says

W
I

elds)
un
forgetting
un.
der(theys)the

:se!crumbs things?Its
noyesiyou
he-she
(Weres

7

may i feel said he
(i'll squeal said she
just once said he)
it's fun said she

(may i touch said he
how much said she
a lot said he)
why not said she

(let's go said he
not too far said she
what's too far said he
where you are said she)

may i stay said he
(which way said she
like this said he
if you kiss said she

may i move said he
is it love said she)
if you're willing said he
(but you're killing said she

but it's life said he
but your wife said she
now said he)
ow said she

(tiptop said he
don't stop said she
oh no said he)
go slow said she

(cccome?said he
ummm said she)
you're divine!said he
(you are Mine said she)

8

little man
(in a hurry
full of an
important worry)
halt stop forget relax

wait

(little child
who have tried
who have failed
who have cried)
lie bravely down

sleep

big rain
big snow
big sun
big moon
(enter

us)

9

moon over gai
-té.a
sharp crone dodders be-
tween taxis swirl hues crowds mov
-ing ing ing
among who dreams whom mutterings dream &

:the moon over death over edgar the
moon
        over smellings of gently smell of deads
(lovers grip sprawl twitch lovers)
& one dog?piglike big!sorrows

always;finally and always,the iflike moon over moving
me—the
moon
m
ov—in
g
over(moving)you beautifully also;at

denfert the fat strongman has put
down his carpet from which rise slim curving mighty
children while a python over the way freezes
a serpent becomes a
rod smiles
the liontamer nearby hieroglyphs
soar dip
dip
soar equalling noise solemn
]
dolls re
-volve whirlswans rabbitsare:
swimswim
painted-with-horses-with-painted-
with eyes and the.m

oon over juillet moon over s
–unday

O:
m
o
o
n
o
(ver no(w ove(r all;
o
ver pinkthisgreen acr)o)greenthatpink)
acrobata

mong
trees climbing on
A

pi llarofch airso vertheseu pstareth oseings
over
(a hard a
hard a girl a girl)sing
-ing ing(ing
sing)ing a soft a song a softishsongly

v
o
i
c
e o
ver
(whi!tethatr?apidly
legthelessne sssuc kedt oward
black, this

)round ingrOundIngly rounder(round)ounDing
;ball
balll
balllll
ballllll

10

mOOn Over tOwns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
flOat
newly alOne is
dreamest

oNLY THE MooNo
VER ToWNS
SLoWLY SPRoUTING SPIR
IT

Печатается по изданию:

Cummings E.E. Complete Poems: 1913–1962. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972.

Луи Зукофски

POEM BEGINNING «THE»

FIRST MOVEMENT: *«And out of olde bokes, in good feith»*

1 The
2 Voice of Jesus I. Rush singing
3 in the wilderness
4 A boy's best friend is his mother,
5 It's your mother all the time.
6 Residue of Oedipus-faced wrecks
7 Creating out of the dead,—
8 From the candle flames of the souls of dead mothers
9 Vide the legend of thin Christ sending her
out of the temple,—
10 Books from the stony heart, flames rapping
the stone,
11 Residue of self-exiled men
12 By the Tyrrhenian.
13 Paris.
14 But everywhere only the South Wind, the
sirocco, the broken Earth-face.
15 The broken Earth-face, the age demands an
image of its life and contacts,
16 Lord, lord, not that we pray, are sure of
the question,
17 But why are our finest always dead?
18 And why, Lord, this time, is it Mauberly's
Luini in porcelain, why is it Chelifer,
19 Why is it Lo vat who killed Kangaroo,
20 Why Stephen Daedalus with the cane of
ash,
21 But why les neiges?
22 And why, if all of Mary's Observations
have been made
23 Have not the Iambs become more sapient
drinking of the spring;
24 Kerith is long dry, and the ravens that
brought the prophet bread
25 Are dust in the waste land of a raven-
winged evening.
26 And why if the waste land has been explored,
traveled over, circumscribed,
27 Are there only wrathless skeletons exhumed
new planted in its sacred wood,
28 Why—heir, long dead,—Odysseus, wandering of ten years
29 Out-journeyed only by our Stephen, bibbing
of a day,

30 O why is that to Hecuba as Hecuba to he!
31 You are cra-a-zee on the subject of babies,
says she,
32 That is because somehow our authors have been
given a woman's intuition.
33 Il y a un peu trop de femme in this South Wind.
34 And on the cobblestones, bang, bang, bang,
myself like the wheels—
35 The tram passes singing
36 O do you take this life as your lawful wife,
37 I do!
38 O the Time is 5
39 I do!
40 O the Time is 5
41 I do!
42 O do you take these friends as your loves
to wive,
43 O the Time is 5
44 I do!

45 For it's the hoo-doos, the somethin' voo-doos
46 And not Kings onelie, but the wisest men
47 Graue Socrates, what says Marlowe?
48 For it was myself seemed held
49 Beating—beating—
50 Body trembling as over an hors d'oeuvres—
51
52 And the dream ending—Dalloway! Dalloway—
53 The blind portals opening, and I awoke!

54 Let me be
55 Not by art have we lived,
56 Not by graven images forbidden to us
57 Not by letters I fancy,
58 Do we dare say
59 With Spinoza grinding lenses, Rabbaisi,
60 After living on Cathedral Parkway?

SECOND MOVEMENT: *International Episode*

61 This is the aftermath
62 When Peter Out and I discuss the theatre.
63 Evenings, our constitutional.
64 We both strike matches, both in unison,
65 to light one pipe, my own.
66 'Tis, 'tis love, that makes the world go
round and love is what I dream.
67 Peter is polite and I to me am almost as
polite as Peter.

68 Somehow, in Germany, the Jew goat-song
is unconvincing—
69 How the brain forms its visions think-
ing incessantly of the things,
70 Not the old Greeks anymore,—
71 the things themselves a shadow world
scarce shifting the incessant
thought—
72 Time, time the goat were an offering,
73 Eh, what show do we see tonight, Peter?
74 «Il Duce: I feel God deeply.»
75 Black shirts—black shirts—some power
is so funereal.

76 Lion-heart, frate mio, and so on in two
languages
77 the thing itself a shadow world.
78 Goldenrod
79 Of which he is a part,
80 Sod
81 He hurried over
82 Underfoot,
83 Make now
84 His testament of sun and sky
85 With clod
86 To root what shoot
87 It sends to run the sun,
88 The sun-sky blood.
89 My loves there is his mystery beyond
your loves.
90 Uncanny are the stars,
91 His slimness was as evasive
92 And his grimness was not yours,

93 Do you walk slowly the halls of the heavens,
94 Or saying that you do, lion-hearted not ours,
95 Hours, days, months, past from us and gone,
96 Lion-heart not looked upon, walk with the
stars.
97 Or have these like old men acknowledged
98 No kin but that grips of death,
99 Of being dying only to live on with them
100 Entirely theirs,
101 And so quickly grown old that we on earth like
stems raised dark
102 Feel only the lull, heave, phosphor
change, death, the
103 One follow, die other, the end?

104 Our candles have been buried beneath these
waters,
105 Their lights are his,
106 Ship-houses on the waters he might have lived
near.
107 Steady the red light and it makes no noise
whatever.
108 Damn it! they have made capital of his flesh
and bone.
109 What, in revenge, can dead flesh and bone
make capital?
110 And his heart is dry
111 Like the teeth of a dead camel
112 But his eyes no longer blink
113 Not even as a blind dog's.

114 With the blue night shadows on the sand
115 May his kingdom return to him,
116 The Bedouin leap again on his *asilah*,
117 The expanse of heaven hang upon his shoulder
118 As an embroidered texture,
119 Behind him on his saddle sit the night
120 Sing into his ear:

121 Swifter than a tiger to his prey,
122 Lighter than the storm wind, dust or spray,
123 The Bedouin bears the Desert-Night,
124 Big his heart and young with life,
125 Younger yet his gay, wild wife
126 The Desert-Night.

127 Some new trappings for his steed,
128 All the stars in dowry his meed
129 From the Desert-Night.

130 I've changed my mind, Zukofsky,
131 How about some other show—
132 «The Queen of Roumania,» «Tilbury,»
«The West-Decline,»
133 «Hall's Mills,» «The Happy Quetzal-
coat,»
134 «Near Ibsen,» «Dancing with H. R. H.,»
«Polly Wants a New Fur Coat,»
135 «The Post Office»—
136 Speaking of the post office, the following
will handicap you for the position,
137 my dear Peter,
138 Your weight less than one hundred
twenty-five pounds,

139 One half of a disabled veteran, and
probably
140 the whole of an unknown soldier,
141 That's indomitaeque morti for you.

142 Is it true what you say, Zukofsky,
143 Sorry to say, My Peter Out.

144 «Tear the Codpiece Off, A Musical
Comedy,»
145 Likewise, «Panting for Pants,»
146 «The Dream That Knows No Waking.»

THIRD MOVEMENT: *In Cat Minor*

147 Hard, hard the cat-world.
148 On the stream Vicissitude
149 Our milk flows lewd.

150 We'll cry, we'll cry,
151 We'll cry the more
152 And wet the floor,

153 Megrow, megrow,
154 Around around,
155 The only sound

156 The prowl, our prowl,
157 Of gentlemen cats
158 With paws like spats

159 Who weep the nights
160 Till the nights are gone—
161 —And r-r-run—the Sun!

FOURTH MOVEMENT: *More «Renaissance»*

162 Is it the sun you're looking for,
163 Drop in at Askforaclassic, Inc.,
164 Get yourself another century,
165 A little frost before sundown,
166 It's the times don'chewknow,
167 And if you're a Jewish boy, then be your
Plato's Philo.

168 Engprof, thy lectures were to me
169 Like those roast flitches of red boar
170 That, smelling, one is like to see
171 Through windows where the steam's galore

Like our own «Cellar Door.»

On weary bott'm long wont to sit,
Thy graying hair, thy beaming eyes,
Thy heavy jowl would make me fit
For the Pater that was Greece.
The siesta that was Rome.

Lo! from my present—say not—itch
How statue-like I see thee stand
Phi Beta Key within thy hand!
Professor—from the backseats which
Are no man's land!

Poe,
Gentlemen, don'chewknow,
But never wrote an epic.

FIFTH MOVEMENT: *Autobiography*

Speaking about epics, mother,
How long ago is it since you gathered
mushrooms,
Gathered mushrooms while you mayed.
It is your mate, my father, boating.
A stove burns like a full moon in a desert night.
Un in hoyze is kalt. You think of a new
grave,
In the fields, flowers.
Night on the bladed grass, bayonets dewed.
It is your mate, my father, boating.
Speaking about epics, mother,—
Down here among the gastanks, ruts,
cemetery-tenements—
It is your Russia that is free.
And I here, can I say only—
«So then an egoist can never embrace
a party
Or take up with a party?
Oh, yes, only he cannot let himself
Be embraced or taken up by the party.»
It is your Russia that is free, mother.
Tell me, mother.

Winged wild geese, where lies the passage,
In far away lands lies the passage.
Winged wild geese, who knows the pathway?
Of the winds, asking, we shall say:
Wind of the South and wind of the North

Where has our sun gone forth?
Naked, twisted, scraggly branches,
And dark, gray patches through the branches,
Ducks with puffed-up, fluttering feathers
On a cobalt stream.
And faded grass that's slowly swaying.
A barefoot shepherd boy
Striding in the mire:
Swishing indifferently a peeled branch
On jaded sheep.
An old horse strewn with yellow leaves
By the edge of the meadow
Draws weakly with humid nostrils
The moisture of the clouds.
Horses that pass through inappreciable
woodland,
Leaves in their manes tangled, mist, autumn
green,
Lord, why not give these bright brutes—
your good land—
Turf for their feet always, years for their mien.
See how each peer lifts his head, others follow,
Mate paired with mate, flanks coming full
they crowd,
Reared in your sun, Lord, escaping each hollow
Where life-struck we stand, utter their praise
aloud.
Very much Chance, Lord, as when you first
made us,
You might forget them, Lord, preferring what
Being less lovely where sadly we fuss?
Weed out these horses as tho they were not?
Never alive in brute delicate trembling
Song to your sun, against autumn assembling.

If horses could but sing Bach, mother,—
Remember how I wished it once—
Now I kiss you who could never sing Bach,
never read Shakespeare.
In Manhattan here the Chinamen are yellow
in the face, mother,
Up and down, up and down our streets they
go yellow in the face,
And why is it the representatives of your,
« my, race are always hankering for
food, mother?
We, on the other hand, eat so little.
Dawn't you think Trawtsky rawthaw a
darrling,

246 I ask our immigrant cousin querulously.
247 Naw! I think hay is awlmawst a Tchekoff.
248 But she has more color in her cheeks than
the Angles—Angels—mother,—
249 They have enough, though. We should
get some more color, mother.
250 If I am like them in the rest, I should
resemble them in that, mother,
251 Assimilation is not hard,
252 And once the Faith's askew
253 I might as well look Shagetz just as much
as Jew.
254 I'll read their Donne as mine,
255 And leopard in their spots
256 I'll do what says their Coleridge, 2 J7 Twist red hot pokers into knots.
258 The villainy they teach me I will execute
259 And it shall go hard with them,
260 For I'll better the instruction,
261 Having learned, so to speak, in their
colleges.
262 It is engendered in the eyes
263 With gazing fed, and fancy dies
264 In the cradle where it lies
265 In the cradle where it lies
266 I, Senora, am the Son of the Respected
Rabbi,
267 Israel of Saragossa,
268 Not that the Rabbis give a damn,
269 Keine Kadish wird man sagen.

HALF-DOZENTH MOVEMENT: *Finale, and After*

270 Under the cradle the white goat stands, mother,
271 What will the goat be saddled with, mother?
272 Almonds, raisins
273 What will my heart be bartering, mother,
274 Wisdom, learning.
275 Lullaby, lullaby, lullaby, lullaby.
276 These are the words of the prophet, mother,
277 Likely to save me from Tophet, mother—
278 What will my heart be burning to, mother,
279 Wisdom, learning.
280 By the cat and the well, I swear, my
Shulamite!
281 In rny faith, in my hope, and in my love.
282 I will cradle thee, I will watch thee,
283 Sleep and dream thou, dear my boy!
284 (Presses his cheek against her mouth.)
285 I must try to fare forth from here.

I do not forget you,
I am just gone out for to-night,
The Royal Stag is abroad,
I am gone out hunting,
The leaves have lit by the moon.
Even in their dirt, the Angles like Angels are fair,
Brooks Nash, for instance, faisant un petit bruit, mais très net,
Saying, He who is afraid to do that should be denied the privilege,
And where the automobile roads with the gasoline shine,
Appropriately the katydid—
Ka-ty did .... Ka-ty didn't ....

Helen Gentile,
And did one want me; no.
But wanted me to take one? yes.
And should I have kissed one? no.
That is, embraced one first
And holding closely one, then kissed one? yes.

Angry against things' iron I ring
Recalcitrant prod and kick.
Oh, Baedekera Schönberg, you here
dreaming of the relentlessness of motion
As usual,
One or two dead in the process what does it matter.

Our God immortal such Life as is our God,
Bei dein Zauber, by thy magic I embrace thee,
Open Sesame, Ali Baba, I, thy firefly, little errant star, call here,
By thy magic I embrace thee.

O my son Sun, my son, my son Sun! would God
I had died for thee, O Sun, my son, my son!

I have not forgotten you, mother,—
It is a lie—Aus meinen grossen leiden mach ich die kleinen lieder,
Rather they are joy, against nothingness joy—
By the wrack we shall sing our Sun-song

319 Under our feet will crawl
320 The shadows of dead worlds,
321 We shall open our arms wide,
322 Call out of pure might —
323 Sun, you great Sun, our Comrade,
324 From eternity to eternity we remain true to you,
325 A myriad years we have been,
326 Myriad upon myriad shall be.

327 How wide our arms are,
328 How strong,
329 A myriad years we have been,
330 Myriad upon myriad shall be.

Печатается по изданию:

Exile, 3 (Spring 1928)/ Пер. с англ. В. Фещенко.

Ларри Айгнер

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ВЕЩАМ

Какое-то исчисление повседневного жизненного опыта
Как представить это

Нет никакого совершенного оптимального беспорядка, по крайней мере среди нескольких тысяч или многих отдельных и различимых вещей (равно как в соответствии с вашими обстоятельствами несколько минут, дней или часов двое, четверо или шестеро людей, скажем, считаются компанией, а не скопищем людей), как бы вы усердно или, наоборот, рассредоточенно его ни искали. Но вдали от начала или любого другого редкостного момента или ситуации, по мере того, как возрастает частотность подручных материалов (вещей, слов) и они становятся все более обыденными, тогда возникает все больше возможностей для озарений, смятений, со всевозрастающей степенью спонтанности. И когда я вдруг решаю остановиться где-то, хотя годами в уме теплилась идея и цель продолжать тот или иной опыт насколько возможно, ну вроде как желание вечной жизни или чтобы приятное и привычное никогда не кончалось, тогда как бы идешь по улице и вдруг замечаешь какую-то вещь, и в этот момент рождается стихотворение.

Любое количество, степень совершенства является удивительным, и каждому приходится сталкиваться с ним, ведь в наблюдательности состоит гениальность. Однако, бывает — как в калейдоскопе, или в запуске бумажного змея — что слишком много и слишком часто вещей не замечаешь, или меня просто может ослепить или выбить из колеи. А что если там, на севере весь год полуденное солнце? Ведь язык — повторимся — это удивительное средство, недавно мной было обнаружено и меня ошеломило, сколь многое можно делать с его помощью, что уже сделано. Змеи, птицы.

Но за словами и всем, что с ними так или иначе случается, лежат вещи (язык, я думаю, и развивается благодаря собственному участию в овладению ими), вещи и люди, и слова не могут помочь жителям Индии или Западной Вирджинии подняться выше черты бедности, правда, этого от них и не ждут.

Задумаемся, каким образом лес (или его участок) связан с деревьями. Как мог бы он быть связан. Лес возможностей (по крайней мере в языке) — входов и выходов. Близкое и далекое — обширное и небольшое (кругами). Ваш участок и сколько остального мира с иными отношениями. Начинающимися, заканчивающимися и продолжающимися. Что могут означать возникающие вещи? А зачем ожидать постоянства значений? Какие-такие весы, поставки? Ничто никогда так не очевидно, как что-либо другое, по крайней мере в контексте. Стихотворение не может быть слишком длинным, чем-то вроде экваториальной магистрали, опоясывающей плотный, круглый земной шар, но оно будет хорошим и даже сможет позволить себе лишние длинноты, если у вас есть достаточно воли на то, чтобы остановиться в любой момент. И я не прочь поиграть немного, возможно, иногда побольше, на крыше сгорающего и ржавеющего мира.

«... нуждаться и не нуждаться... сидеть неподвижно». Нуждаться в земном воздухе и воде, наверное, и в других жизнях, а также и в некоторых (скольких?) других вещах. Уолден, ах! Танцор и танец. Что было первичным? Что последствием? Какие граждане откуда берутся?

Поэтическая тактичность, Прозаическое путешествие (очерк?)?
Множество/различных/беспорядков.

Книга Я=З=Ы=К=А

Печатается по изданию:

The L=A=N=G=U=A=G=E Book / Пер. с англ. В. Фещенко. Southern Illinois University Press, 1984. P. 4.

D. НЕМЕЦКИЙ ОПЫТ

Никита Сироткин

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ АВАНГАРД

Основные критерии понятия «авангард», принимаемые в этой книге, можно сформулировать так: 1) авангард противостоит традиции; 2) авангард релятивирует границу между внутренним и внешним, делая внешнее внутренним и наоборот. В этом смысле авангард — революционное явление в культуре. И именно поэтому в начале XX века с особой интенсивностью и последовательностью тенденции Авангарда дали о себе знать в культуре и искусстве тех стран, где художественная революция так или иначе сопровождалась радикальными преобразованиями в общественной жизни — это в первую очередь Россия и Германия, а также (во вторую очередь) страны Восточной Европы — Польша, Чехия, Словакия, Венгрия и другие[1].

Дело, разумеется, не в том, что называют «революционным искусством»; дело в общих тенденциях культурной жизни страны, тенденциях, на полюсе политической жизни приводящих к социальным потрясениям, на полюсе жизни художественной — к бурному расцвету искусства, которое называют «авангардным».

Вероятно, особую роль сыграл здесь консерватизм тех культур, о которых идет речь, — консерватизм не в сфере искусства, но в социальной жизни. Авангардные движения не объединялись вокруг отдельных имен, а формировались из разнородных, но близких друг другу художнических и околохудожественных группировок, параллельно складывавшихся в разных кругах или в разных городах. Именно поэтому принято говорить об «экспрессионистическом десятилетии» в немецкой культуре (не только в искусстве). В числе людей, оказавших огромное влияние на развитие немецкого экспрессионизма, — мыслитель, общественный деятель Курт Хиллер, издатель и политик Франц Пфемферт и т. д. Исторический и социальный контекст приобретает в Авангарде особенное значение; чем более косной является среда, которой противостоит Авангард, тем больше стимулов для его развития — разумеется, при условии, что его развитие в этой среде вообще возможно. Дадаизм, возникший в 1916 году в более «эмансипированной» Швейцарии, вскоре (в революционном 1918 году) переместился в Германию. Германия в первые десятилетия XX века активно встраивается в европейский контекст — что и приводит к болезненной и особенно интенсивной ломке культурных (а следовательно, и семиотических) контекстов. В пережившей революционное столетие Франции, на родине импрессионизма, как и в интенсивно развивавшейся Англии, почва для авангардистского видения мира была, так сказать, более подготовленной, не только с точки зрения развития искусства, но и с точки зрения социального контекста, и потому оформление новой культурной парадигмы в этих странах не стало таким резким разрывом с прошлым, как в Германии (и России).

Следует оговориться, что понимается здесь под «немецким авангардом». Центральным проявлением немецкого авангарда стал экспрессионизм; дадаизм, родившийся в Цюрихе и вскоре распространившийся по всему миру, до Нью-Йорка и даже

[1] См.: *Drews P.* Die slawische Avantgarde und der Westen: Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. München: Fink, 1983.

Японии[2], в этом смысле представлял собой менее немецкое явление или, во всяком случае, не стал для Германии целой культурной эпохой. Поэтому главное внимание в этом разделе уделено экспрессионизму[3].

Как пишет П. Раабе (*Raabe P.* Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus: Ein bibliographisches Handbuch in Zusammenarbeit mit I. Hannich-Bode. 2. Ausgabe. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1992), большинство из литераторов-экспрессионистов принадлежали к образованной буржуазии и были вынуждены совмещать занятия искусством с профессией предпринимателя, юриста, врача и т. д., причем в той среде, с которой они были связаны и происхождением, и профессией, художники часто встречали непонимание. Этот «социально-психологический конфликт отцов и детей» (*Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. 6. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1997. S. 177) — важный и показательный для экспрессионизма факт: речь идет о давлении косной — и в культурном, и в художественном, и в политическом плане — среды на новое искусство, на новых художников, о давлении тем более сильном, что сами художники ощущают свою связь с этой средой и часто не могут, несмотря на отчаянные попытки, от нее освободиться. Экспрессионисты выступают против кумиров немецкого филистерства — Шиллера и Гете (вплоть до лозунгов «в мусор болтуна Шиллера», «долой гипсовую маску филистера Гете» (см. *Копелев Л.* Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. М.: Наука, 1966. С. 41), провозглашают свое искусство новым и единственно адекватным эпохе. И в то же время в том, что касается «поэтических технологий», художественного языка, сами экспрессионисты нередко консервативны: так, в программной антологии «Сумерки человечества» (1919) многие стихотворения написаны в сонетной форме (что едва ли возможно себе представить, например, в поэтических сборниках российских футуристов). Этот конфликт естественным образом затронул не только художественный язык, но и (имплицитную) идеологию экспрессионистической поэтики: по наблюдению Н.В. Пестовой, «самой высокочастотной» в экспрессионистической лирике является «комплексная мотивная структура *странствия и возвращения* [...], в которой лексема Aufbruch выступает в своем прямом словарном значении как "выход в путь, отъезд, начало путешествия"» (*Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-е, доп. и исправл. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. С. 51). Экспрессионизм будто находится в самом начале пути — уже покинул старое, но еще не увидел нового.

Характерным для экспрессионистического искусства (в первую очередь — экспрессионистической литературы) ощущением трагического разрыва между старым и новым миром, точнее между миром прежнего мышления, прежних категорий и миром новых реалий, принято отчасти объяснять особое значение мотивов самоубийства и сумасшествия в экспрессионизме, мотивов, «реализовавшихся» в подлинных

---

[2] См. библиографические отсылки в книге: *Fähnders W.* Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. S. 191.

[3] Соотношение понятий «авангардизм» и «экспрессионизм» активно дискутируется. Часто исследователи говорят о них как о двух соприкасающихся, но в целом независимых явлениях. Так, П. Бюргер (Theorie der Avantgarde, 1974) и М. Хардт (Literarische Avantgarden, 1989) не включают экспрессионизм в понятие авангардизма. Как пишут В. Асхольт и В. Фэндерс, «включение экспрессионизма в понятие «авангардизм» остается, конечно, спорным, но экспрессионизм не может быть и исключен из дискурса авангарда» (*Asholt W., Fähnders W.* «Projekt Avantgarde»: Vorwort // «Die ganze Welt ist eine Manifestation»: Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste / Hrsg. von W. Asholt und W. Fähnders. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 15).

биографиях многих художников (см., например, Vietta&Kemper, op. cit. S. 176–180), — речь идет о статистически высоком среди экспрессионистов количестве преждевременных смертей, в том числе самоубийств[4].

Говоря о «реализации» (пусть в кавычках) художественных мотивов в реальных биографиях художников, мы затрагиваем очень существенную черту немецкого экспрессионизма, позволяющую говорить о нем как о течении авангардном. Это установка, благодаря которой явления, традиционно интерпретируемые в несемиотических категориях, понимаются как семиотические. Такая установка позволяет, например, сближать лирическое «Я» (элемент знаковой системы, элемент семиотического художественного целого) с «Я» реальным, а происходящее в художественном тексте — с тем, что происходит в реальном мире. Так, в 1916 году, в разгар Первой мировой войны Й.Р. Бехер в стихотворении «К народам III» («An die Völker III») писал:

> Strahlhauch der Liebe jed Gewehr einschmilzt. <...>
> Fortflügeln die Granaten. Selige Schwäne.
> Umarmte ziehen, von Gesängen ewigen Friedens tönend, weit
> in der Runde auf!

(Gedichte des Expressionismus/ Bode Hrsg. von D. Stuttgart: Ph. Reclam jun., 1996. S. 96–97).

(«Тонкий, как волос, луч любви расплавляет любое орудие. <...> / Прочь летят гранаты. Счастливые лебеди. / Слитые в объятьях, поющие песнь вечного мира, объединяются в широкий круг!»)

Желаемое (должное) представлено здесь уже свершившимся: стихотворный текст функционирует аналогично архаическому обряду или заклинанию[5]. Дело здесь, разумеется, не в отдельном примере, а в общей для течения тенденции. Тот же Йоханнес Р. Бехер писал, что знаменитое стихотворение Якоба ван Годдиса «Конец света», казалось, «преобразило» его современников «в новых людей, более того — казалось, что мы в силах покорить, подчинить себе этот тупой отвратительный мир. [...] Мы чувствовали себя как [...] люди первого дня творения, с нами должен был начаться новый мир» (*Becher J.R.* Über Jakob van Hoddis // Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. und mit Anm. vers. von P. Raabe. Olten; Fr. i. B.: Walter, 1965. S. 52). Такое «непосредственное» воздействие художественного слова на действительность выразилось не только в ощущениях читателей и поэтов: поэты, писавшие о наркотическом бреде, самоубийстве или революции, сами принимали наркотики, оканчивали жизнь самоубийством или принимали

---

[4] Исследователи обращали внимание на это обстоятельство и интерпретировали его поразному. Согласно наиболее очевидному и наиболее распространенному толкованию, решающим фактором в судьбах экспрессионистов стала Первая мировая война: как известно, многие немецкие художники-авангардисты отправились на фронт, в большинстве добровольцами, и многие погибли (в их числе — Август Штрамм, Альфред Лихтенштейн, Густав Зак, Эрнст Штадлер, Курт Адлер, Эрнст В. Лотц и многие другие; Георг Тракль сошел с ума на фронте и погиб в 1914 г., и т. д.). Но если принять всерьез тезис о неразличении авангардом художественного и нехудожественного, то раннюю смертность авангардистов можно объяснить как закономерное следствие утраты авангардом ключевых позиций в художественной (и шире — культурной) эволюции: когда умирает авангард, погибает авангардист.

[5] Ср. в этом контексте замечание И.П. Смирнова о русском авангарде: «Футуризм не только ожидал от слова агитационного эффекта, но и возвращал ему магическую функцию» (Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. С. 134).

участие в революционных событиях. Экспрессионисты, многие из которых до событий 1918 года входили в левые политические объединения, во время революции становятся членами рабоче-солдатских советов; Э. Толлер, И.Р. Бехер принимали участие в выступлениях группы «Союз Спартака», Толлер, поэт и драматург, некоторое время был председателем Центрального комитета Советской Баварии, командующим армией, и т. д.

В рамках авангардистской картины мира допустимо верить, что сказанное вызовет изменения в незнаковом мире, выражаясь семиотически, — верить, что семиотические операции могут быть проделаны и над элементами несемиотическими (традиционно интерпретируемыми как несемиотические). Иначе говоря, для авангарда не существует такой сферы, в которой семиотические категории и операции оказались бы неэффективными. Ослабляется, или упраздняется, граница между миром объектов и миром знаков.

Один из характерных тропов немецкого авангардистского искусства (главным образом поэзии и живописи) — т. н. «абсолютная метафора», основывающаяся на «на субъективном эмоциональном соположении чужеродных сущностей» (*Пестова Н.В.* Экспрессионизм и «абсолютная метафора» // Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_metafora.htm). Ср. стихотворение А. Вольфенштейна «Странный час»:

Schwarze Farbenscharen,
Kahle Schwaden des Gemaches,
Die aus Ecken mit der Katze kriechen,
Sind nicht Schatten, denn es scheint nichts in den Fenstern.
Unhörbar klingen die Pfoten
Des Tiers in meine Ohren,
Unsichtbar läuft das schräge Dach der Stube
Durch meine Stirnhöhle im Finstern.

Nicht von Körper entspringen meine Schmerzen,
Nicht von Andern, denn es sieht mich niemand,
Nachbarn der Seele kommen, beschatten
Meine Brust auf und ab, schmelzen fruchtlos zu Gespenstern.

Подстрочник Н.В. Пестовой (см. там же):

«Клубы черного чего-то/ В голом покое надвигаются на меня,/ словно выползающие из всех углов кошки, как странные тени./ Но тенями они быть не могут — ведь в окна ничего не светит./ Никакого звука не издают их лапы, но звук этот проникает мне в уши,/ а кривая крыша через отверстие в моем лбу невидимо вливается в меня в этом мраке./ Мне больно, но боль не из тела исходит./ И никто другой причинить мне не может ее — меня ведь не видит никто./ Вот и соседи души заявились, и тоже по телу скользят моему тенями вверх и вниз, тают бесследно, как привидения».

В таком тексте «содержание» (то, о чем говорится) исчерпывается самим языком: реферирование (восстановление референциальных отсылок) в такой семиотической системе не просто необязательно или малорелевантно, как это часто было в поэзии конца XIX–начала XX века, но и просто невозможно. Более того: в тексте, выступающем в качестве «автометатекста», акцент ставится именно на специфическом функционировании языка, заместившего собой действительность, — этому новому состоянию действительности-языка и посвящено стихотворение, и оно же репрезентирует это новое состояние.

Очевидно, выразившееся в немецком экспрессионизме новое отношение к языку, к семиозису, — проявление широкой общекультурной общеевропейской тенденции. В немецкоязычной культуре парадигмальный в этом отношении текст — «Письмо» (1902) Г. фон Гофмансталя (известное в исследовательской литературе как «Письмо лорда Чэндоса»), текст, лежащий у истоков эпохи авангарда (понимаемого в плане «художественной периодизации» — по выражению Ю.С. Степанова — как фрагмент или эпизод модернистской культуры). Авангардный характер «Письма» заключается в первую очередь в том, что в этом тексте проблематизируется глубинный семиотический фундамент (европейской) культуры. Знак как средство, «aliquid stat pro aliquo», как нечто, *представляющее* объекты и явления действительности, дискредитируется: «Вокруг меня было море отдельных слов, они сворачивались в студенистые комочки глаз, упорно глядевших на меня, а я вглядывался в них: они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними — пустота». Слова — знаки — перестают быть прозрачными, не обеспечивают больше доступа к действительности, и внимание пользователя знаков неизбежно задерживается на них самих. Медиум затуманивает, затмевает собой сообщение. Это фундаментальное семиотическое сомнение вынуждает искать возможности построения новых семиотических механизмов.

Для лорда Чэндоса, вымышленного автора «Письма», коммуникация становится невозможной. Вместе с ним европейская культура переживает болезненную утрату веры в транслирующие знаки. То, что в европейской науке называют «проектом авангарда» (В. Асхольт/ В. Фэндерс), представляет собой проект преодоления пропасти между миром знаковым и миром незнаковым[6]. В такой ситуации необходимо изменить саму природу знака: потребность, оформляющаяся в новой культурной парадигме, заключается в том, чтобы увидеть в знаке не прозрачное средство, а *объект*, свидетельствующий о себе и демонстрирующий себя. (Это также означает, что и любой объект можно увидеть как демонстрирующий себя знак.) Именно эту задачу формулирует и пытается решить авангард, в Германии — в первую очередь (в том числе хронологически) экспрессионизм.

Программные тексты экспрессионизма, вошедшие в настоящую подборку, были написаны в годы, когда экспрессионизм переживал или уже пережил свой расцвет. Это объясняется несколькими причинами. Во-первых, на протяжении XX века на русском языке уже были опубликованы центральные тексты экспрессионизма, в частности, «Об экспрессионизме в поэзии» Казимира Эдшмида (см. этот и другие тексты в сборнике «Называть вещи своими именами» (М.: Прогресс, 1986); см. также: Экспрессионизм: Сборник/ Сост. Н. С. Павловой. М.: Радуга, 1986). С другой стороны, в отобранных для этой публикации текстах более отчетливо, в более «чистом виде» формулируются ключевые тезисы эстетической и идеологической программы экспрессионизма — и потому, что к этому времени основные черты течения стали

[6] Ср. в этом контексте концепцию, предложенную А.А. Пелипенко (*Пелипенко А.А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания: От авангарда к тоталитарному искусству // Человек. 1994. № 4. С. 58–76). Ср. обсуждение тех же вопросов, но с точки зрения теоретической семиотики (в категориях, предложенных Ч.С. Пирсом): *Thellefsen T.* Firstness and Thirdness Displacement: Epistemology of Peirce's Sign Trichotomies // Applied Semiotics. Sémiotique appliquée. № 10 (2000.12 / 2001.1). P. 537–541. Если допустить возможность «переклички» между европейским художественным авангардом и разрабатывавшимися в то же время, но на другом конце земного шара теоретическими философскими построениями, то оба эти явления можно рассматривать как симптомы одной становящейся культурной парадигмы.

более явными и зафиксировать их стало легче, и потому, что тексты эти создавались в первую очередь не как аналитические — и в силу этого ретроспективные — разборы, но как манифесты, как программы-проекты. Социальная направленность текстов сыграла также важную роль при отборе: это свидетельство специфической для авангарда тенденции к неразличению социального и эстетического, так что вполне возможна статья под названием «Коммунистическое искусство», начинающаяся словами: «"Коммунистическое искусство" следует понимать в том же смысле, что и христианское или египетское искусство [...]. Ибо искусство (в таком масштабе) — это всегда обнажение сущности, раскрытие идеала. Вариация религии» (*Goll I.* Kommunistische Kunst// Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden/ Hrsg. von P. Ludewig. Berlin: Der Morgen, 1988. S. 50). Не только эстетическое трактуется как социальное, но и наоборот, социальное — как эстетическое, и потому обращение с политическим воззванием (например, в случае Л. Рубинера, известного не только как художник, но и как общественный деятель) — также художественное действие.

Качественно иное явление представляет собой дадаизм. Вероятно, дадаизм — это первая ступень перехода от авангарда к поставангарду. В диссертации Е.А. Попова специфика авангарда описывается так: «Потенциал авангардистской культуры столь велик, что она постепенно преодолевает рубежи эстетической реальности, организованной по принципам художественного строительства, и входит в открытое духовно-культурное, а затем культурно-социальное пространство» (*Попов Е.А.* Динамика жизненных форм русского авангарда начала XX века: Автореф. дисс.... канд. филос. наук. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2003. С. 14). Хотя речь здесь идет о русском авангарде, думается, что эти суждения верны и в отношении авангарда международного. «Постепенное преодоление» рубежей эстетической реальности приводит к тому, что по авангардной модели начинает формироваться и «культурное пространство» (Там же. С. 3). Противоречие между знаковым и незнаковым, послужившее главным импульсом развития авангардистской программы, ослабевает, действительность теперь (благодаря авангарду, а точнее — благодаря утверждению новой культурной парадигмы, провозвестником и частью которой был и авангард) в гораздо большей степени, чем прежде, интерпретируется в семиотических категориях, а значит, проективная семиотическая энергия авангарда не находит себе применения. Авангард перестает быть «метасемиотической системой», т. е. не сосредоточивается больше на художественной рефлексии границ между знаковым и незнаковым. Дадаизм утверждает абсолютно знаковый характер мира — семиозис хотя и разрушен, но замкнут на себе и не предоставляет нам выхода к несемиотическому.

Наталья Пестова

«АБСОЛЮТНАЯ МЕТАФОРА» Г. ТРАКЛЯ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ

Георг Тракль (1887–1914) — классик австрийской литературы, задавший так называемый «траклевский тон» европейской поэзии XX века. Короткая земная жизнь поэта досконально изучена биографами, так же как и его небольшое по объему поэтическое наследие [Trakl, 1969]; его стихотворения и прозаические фрагменты многократно переводились на русский язык [Trakl, 2000][1], однако многие из них так и остались загадкой. Одним из самых тонких интерпретаторов Г. Тракля был М. Хайдеггер, в значительной степени повлиявший и на толкование его поэтического наследия, и на переводы стихотворений на русский язык [*Heidegger* 1985]. По его мнению, творчество каждого большого поэта проистекает из единого поэтического строя, и его величие тем и измеряется, насколько он вверяется этому единству, насколько способен сохранять его в своей поэтической речи. Неповторимое единство строя Г. Тракля в значительной мере обеспечено регулярностью механизма создания особого вида метафоры, которая получила название «абсолютной». Мало кто из европейских поэтов последующих поколений называл Г. Тракля в числе своих учителей, но следы его поэтических открытий, в том числе и «абсолютной метафоры», можно обнаружить у многих не только немецкоязычных авторов XX и XXI веков.

Экспрессионистское десятилетие в Германии и Австро-Венгрии, к которому можно отнести и Г. Тракля, характеризовалось, в частности, небывалым утопическим пафосом, в том числе и неутомимым поиском «абсолютного» во всех сферах человеческой деятельности [Пестова, 1999; 2004]. Истоки поэтического «абсолюта» следует искать в истории философии и философской трактовке отношения между Я и миром объектов. Изменившееся понимание характера этих отношений мощно повлияло на формирование художественного сознания рубежа XIX–XX веков. С тех пор, как немецкий идеализм подверг сомнению наивно-реалистическое убеждение, что мир объектов есть бытие, а бытие есть мир объектов, центр тяжести был перенесен с объекта на субъект, и в субъекте начали искать разгадку бытия. Мир объективных, предметных реальностей был признан вторичным. Так, «Абсолютное» в результате философских исканий Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, позже Н. Бердяева в итоге сосредоточилось не в объективации, а в необъективированном духе и необъективированном существовании. Немецкоязычная литература начала XX века, будучи литературой интеллектуального порядка, возможно, как никакая другая продуктивно осмыслила и активно интегрировала достижения философской мысли. Близкие к философской трактовке «абсолюта» понятия экспрессионистской эстетики «абсолютное слово», «абсолютное стихотворение», «абсолютная проза» широко использовались на рубеже XIX–XX веков и во французской, и в немецкоязычной литературе для характеристики новаторского типа образности, ориентированной не на описание объекта, а на творческий акт субъекта, в котором и раскрывается само бытие.

Термин «абсолютная метафора» впервые появился в контексте метафорики французских поэтов Ш. Бодлера и С. Малларме, специфическая образность которых базировалась на радикальной эмансипации реальности, отказе от традиционного образного изображения действительности [Friedrich, 1968, 124]. Сохранившиеся документы не подтверждают того, что Г. Тракль философствовал по поводу «абсолюта»,

[1] См. здесь: Библиография переводов Г. Тракля на русский язык. С. 623–625.

но «абсолютное» как выход за пределы объективных, предметных реальностей поэтически реализовано в его творчестве и в значительной степени определяет его специфику. Его «абсолют» объективирован лишь в том смысле, что он облечен в слова-образы типа *Gottheit* «божество», *Seele* «душа», *ein Rot* «нечто красное» или *ein Fremdes* «нечто чужое», за которыми не стоит никакого фрагмента реальности. Траклевский «абсолют» поразительно напоминает трактовку средневековым философом-мистиком Майстером Экхартом безличного, бескачественного «абсолюта» как «чистой божественной сущности». Именно такой сущностью предстает у Г. Тракля Душа — «Постороннее на земле» [Trakl, 2000, 274], вечная странница, некое странное иное, «Душа бытия» [Там же, 66], раскрывающегося в самом субъекте.

Стремление к «абсолюту» в творчестве Г. Тракля становится одиноким путем странника, тихой печалью чужака, отвращением к жизненной суете и уходом Души в иное, божественное измерение. Этой Душе присуще некое несотворенное, единосущное Богу начало (у мистиков – «свет» или «искра» души, у Г. Тракля — «весна Души» [Trakl, 2000, 272]), с помощью которого она проходит путь отрешения, последовательного освобождения от всех сил, образов, определений и погружается в божественное «ничто», включаясь в процесс вечного порождения Богом самого себя. «Ничто» («Nichts») у Г. Тракля, как и у мистиков, оказывается возможностью иного бытия: «Прочь! Сейчас это видение снова окунулось в Ничто, и вновь далеки от меня предметы внешнего мира» [Там же, 503]. Свободная от всех определений, образов и атрибутов «Душа бытия» пребывает в таком измерении, реальность которого существует *только в языке*. В одном из писем Г. Тракль говорит о себе: «Я, являя собой наполненное жизнью души ухо, снова вслушиваюсь в мелодии, которые звучат во мне, и моему окрыленному взору вновь являются сотканные из снов образы, более прекрасные, чем любая действительность» [Там же]. «Абсолютные образы» Г. Тракля — достояние только *языковой действительности*, и понимание этого оказывается чрезвычайно важным для адекватности поэтического перевода.

Процесс познания, структурирования и объяснения воображаемого мира осуществляется Г. Траклем в значительной степени за счет цветовой метафоры, которую он строит по законам «абсолютной метафоры», а именно так, что поэтический образ не соотносится ни с каким денотатом, или референтом, освобождается от пут референтных связей с действительностью. Возникший «абсолютный образ» — эстетический космос в пустом пространстве, этакий «звездоглиф» («Sternoglyph» — Э. Ласкер-Шюлер), условный код на грани исчезновения всякого значения, «на пути обращения Бытия в Ничто» [Hillebrand, 1996, 665]. Такое слово-образ будто изъято из обычной коммуникации и лишено своих стандартных функций: ничего не называет и ничего не сообщает, оно «плавает на поверхности стихотворения, как цветок без стебля» [*Neumann* 1970, 95]. В таком «абсолютном слове» при полном разладе поэтической картины и эмпирической действительности *иносказательно* выражается *нечто подразумеваемое*. Свобода в его понимании зависит только от поэтической компетенции интерпретатора.

Абсолютная цветовая метафора становится в творчестве поэта *способом мышления* о мире. При этом концептуализация мира через призму немецкого языка осуществляется особым образом. Именно структурные особенности немецкого языка позволяют моделировать такую странную, единичную языковую картину мира, которая ярче всего обнажает свою уникальность через призму языка перевода. В воображаемом Траклем мире цвет могут воспринимать все органы чувств; стык с чуждыми восприятию цвета чувственными сферами (аромат цвета — прикосновение цвета — вкус цвета — звук цвета) опрокидывает все логические и рациональные основы бытия.

Цвет олицетворен и одушевлен: поет, звенит, звучит, смеется и т. д. Прием синестезии является, бесспорно, традиционным в истории поэзии, однако у Г. Тракля он осложнен появлением «абсолютного цвета», или «абсолютной метафоры» цвета. При создании такой метафоры метафорический перенос остается невербализованным, т. е. и донор (source), и получатель (target) цвета оставлены поэтом без имени.

Поясним эту мысль поэтическими примерами, в которых такой носитель цвета исчезает полностью: «Vorm Fenster tönendes *Grün* und *Rot*» [Trakl, 2000, 60]; «*Das Blau* fließt voll Reseden» [*Trakl* 2000, 70]. В переводе А. Прокопьева эти стихи предстают как «*Зеленое, красное* — шум в окно»; «Дух *голубой* от резеды» [Trakl, 2000: 61, 71]. У В. Летучего эти же образы переданы как «*Зеленым* и *красным* отсвечивает окно», «*Синь* истекает резедой» [Тракль, 2000: 74, 77]. Перевод в первом примере *Grün* und *Rot*, на наш взгляд, более удался А. Прокопьеву, который смог передать неопределенную суть взявшегося ниоткуда *зеленого* и *красного*. Сохранение субстантивации прилагательного и его синтаксической функции субъекта в данном случае выполняют важную эстетическую функцию *остранения*, перевод представляет и оставляет оригинал во всей его чужести. У В. Летучего назван конкретный носитель цвета — *окно*, что заметно упрощает и «заземляет» образ Г. Тракля, приближая его к структуре русского языка. «Прилагательное, обозначающее цвет, тем сильнее теряет свой атрибутивный характер и становится самостоятельной зримой сущностью, чем дальше на задний план отодвигается носитель цветового признака» [Schneider, 1961, 129].

Во втором примере В. Летучему посчастливилось точнее нащупать нерв образа. Его перевод «*Синь* истекает резедой», сохраняя синтаксическую структуру оригинала, не раскрывает носителя *синего*, которое, действительно, остается, как и у Г. Тракля, «самостоятельной зримой сущностью». Такая переводческая стратегия маскирует источник цвета гораздо надежнее, чем эффектная синестезия в переводе А. Прокопьева «Дух *голубой* от резеды», которой переводчик все же конкретизирует носителя цветозапаха — *резеду*. Метафоры *зеленое и красное* и *синь* построены не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе отношения субъекта к объекту. Логическая связь между изображаемым и объектом сравнения становится несущественной. При этом tertium comparationis (т. е. общее для обеих сопоставляемых сущностей) не исчезает, как полагают некоторые лингвисты, а, напротив, выдвигается на первый план, абсолютизируется и отчуждается от объектов сопоставления, замалчивает их. «Парадокс "абсолютной метафоры" лишь тогда наполняется смыслом, когда эту фигуру понимают как конгломерат из языка и умолчания: это такое средство языка, которое "обозначает" через молчание или умолчание и становится средством поэтического познания» [Neumann, 1970, 215].

Образцом «абсолютной» цветовой метафоры может служить и пример «Es dämmert. Zum Brunnen gehn die alten Frauen. / *Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.* / Aus einem Laden rinnt ein Duft von Brot / Und Sonnenblumen sinken übern Zaun» [Trakl, 2000, 200]. В стихе «Im Dunkel der Kastanien lacht *ein Rot*» аннулирован носитель цветового признака, а неопределенным артиклем *ein* еще более остранены его происхождение «ниоткуда» и направленность в «никуда». *Ein Rot* — освобожденное от всех эмпирических образов, связей и сопоставлений с ними «нечто красное» — абсолютизируется, оторвавшись и от донора метафоры, и от ее получателя. Четверостишие становится минимальным «интерпретационным полем» для нескольких различных переводов *ein Rot*. Так, В. Топоров носителем *ein Rot* «назначает» *закат* — «В тени каштанов прячется *закат*» [Trakl, 2000, 201]; А. Прокопьев, актуализируя двойное значение глагола dämmern «смеркаться» и «рассветать», избегает прямого указания

точного времени суток и конкретного источника цвета: «Как в сумерках родник старухам рад!/ Во тьме каштанов весел *красный блик*» [Тракль, 1994, 37]. В. Летучий однозначно сигнализирует утренние часы – *рассвет, заря* – и считает *зарю* источником *красного*, но неожиданно переводит *ein Rot*: «Рассвет. Старухи за водой спешат./ Заря во тьме каштанов *лыбит рот*» [Тракль, 2000, 144]. Последний перевод на первый взгляд кажется переводческим произволом из-за просторечного *лыбит* и «вживления» в стих эффектной межъязыковой омонимии *Rot — рот*. Такая стратегия продиктована прежде всего характером «абсолютной метафоры», непременно связанным с *остранением*, или *очуждением*.

Очевидно, что в подобных метафорах всякая аналогия абсурдно отсутствует. Поэтический перевод должен по мере возможностей стать адекватным «отражением отсутствия». Такое тревожное «ничто» нередко заставляет при интерпретации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы связать метафорический предикат с его субъектом, но при этом не упрощать такую связь, рационально не выравнивать. С такой точки зрения вряд ли можно признать правомерной переводческую стратегию, которая эту связь устанавливает с позиций логики и разума. Таким образом, перевод В. Топорова, называющий референта: «В тени каштанов прячется *закат*» — оказывается самым удаленным от образа Г. Тракля, ведь метафора *ein Rot* у поэта не зашифровывает ничего конкретного и пытается не столько назвать, сколько замолчать то, чему в реальной действительности просто нет имени. Такая метафора сама выступает *языковым средством* познания, но реальный предмет этого познания словно ускользает. Функция такой «абсолютной метафоры» становится парадоксом или абсурдом, ведь она, будучи призванной установить, на самом деле аннулирует всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями. Специфика «абсолютной метафоры» *ein Rot* у Г. Тракля в том и заключается, что источником *красного* в стихотворении не могут быть ни заря, ни заход; это *красное* есть некая эфемерная, но зримая, самостоятельная, антропологизированная – она смеется! – сущность, обитающая только в тексте. Неопределенный артикль *ein*, парадоксальным образом поставленный Траклем перед нейтральным, общим, трудно определимым грамматическим значением субстантивированного прилагательного, переносит весь образ *ein Rot* в сферу единичного, особенного, отдельного. При этом артикль *ein* «придает обозначаемому не только единичность, но возводит его в ранг сущности, обладающей личностным бытием» [Schneider, 1959, 92]. Можно предположить, что трансформация стандартной, нормативной грамматической функции неопределенного артикля в немецком языке послужила толчком для глубинного переосмысления *красного* в переводе.

Размышления над причинами, побудившими В. Летучего «перевести» «*lacht ein Rot*» как «*лыбит рот*», приводят к О. Мандельштаму, у которого «вживление» немецкого языка в русский можно отнести к ведущим поэтическим приемам. Исследователи творчества поэта указывают на то, что «область его языковой самоидентификации простирается за пределы родного языка. Он в русском пребывает как в чужом, преодолевая имманентную языковую позицию и становясь на путь борьбы и преодоления» [Мордерер Амелин, 2001, 593]. Такая способность видеть *свое* в горизонте *иного, чужого* — одна из возможностей сознания, реализовавшихся через остранение *родного*. Аналогичное переводу В. Летучего совмещение графического, звукового и транскрипционного обликов слов *красный — rot — рот* О. Мандельштам испробовал в одном из ранних (1913) стихотворений: «Мы смерти ждем, как сказочного волка,| Но я боюсь, что раньше всех умрет| Тот, у кого тревожно-*красный рот*| И на глаза спадающая челка» [Мандельштам, 1978, 217]. Иллюстраци-

ей к межъязыковому каламбуру и языковой игре поэта служит рассуждение Вернера, которое М. Мерло-Понти приводит в «Феноменологии восприятия» (1945): «Я пытаюсь удержать слово *rot* (красный) в его непосредственном выражении; но вначале оно носит для меня сугубо поверхностный характер, это только знак, соединенный со знанием его значения. Оно само даже не красное. Но внезапно я замечаю, что слово пробивает себе дорогу в моем теле. Это — ощущение (которое трудно описать) своего рода приглушенной полноты, которая наводняет мое тело и в то же время придает моей ротовой полости сферическую форму. И именно в этот момент я замечаю, что слово, запечатленное на бумаге, получает собственную экспрессивную нагрузку, оно является передо мной в сумеречно-красном ореоле в то время, как буква «о» представляет интуитивно ту самую сферическую впадину, которую я ранее ощутил внутри моего рта» [Цит. по: Мордерер Амелин, 2001, 589]. М. Мерло-Понти в указанной работе предпринял попытку описать изначальный, дорефлексивный способ связи человека с миром, который осуществляется в восприятии и является одновременно и подлинным выражением человеческой субъективности, и конституированием культурного мира смысла. В терминах феноменологии М. Мерло-Понти интересующую нас «абсолютную метафору» можно определить как «чувственно-смысловое ядро», которое не вызывается и не отменяется рациональным познанием, но спонтанно и самопроизвольно распространяет собственные действия, определяющие любые возможности, в том числе и понимание, и сам язык. В. Летучему, на наш взгляд, удалось «зарифмовать отсутствующие слова» таким образом, что неопределенность, двойственность и многозначность оказались неустранимой, метафизической структурой самого человеческого существования, а не просто неким качеством воспринимаемых объектов.

Стоит заметить, что в переводах «абсолютной метафоры» чаще наблюдается нарушение принципа ее построения: переводчиком осуществляется вербализация, эксплицирование либо донора, либо получателя метафоры, «предъявление» воображаемого референта (а подлинного ли? того ли самого, которого имел ввиду поэт?) и установление жесткой семантико-синтаксической связи, которую сам Г. Тракль оставляет открытой. Таким камнем преткновения становится перевод на русский язык траклевского образа *ein Fremdes*: «O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab | Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst | Die Drossel *ein Fremdes* in den Untergang rief» [Trakl, 2000, 174].

В. Топоров переводит четверостишие так: «О, как тихо спуститься к голубой реке, | Думая о забытом, ибо в зеленых ветках | о своей гибели непостижимо кричит синица» [Там же, 175]. | Летучий интерпретирует и переводит отрывок иначе: «О, как долог путь по синей реке | в думах о позабытом, когда из зеленых ветвей | дрозд призывает *пришельца* в закат» [Тракль, 2000, 138]. У А. Прокопьева читаем еще один вариант перевода: «О, как долго нужно спускаться к синей реке, | Вспоминая о полузабытом, покуда в зеленых ветвях | Дрозд зовет *Постороннее* зайти, закатиться, на запад» [Тракль, 1994, 34]. Переводы стиха «Die Drossel *ein Fremdes* in den Untergang rief» указывают на необычайную сложность образов *ein Fremdes* и *der Untergang*. Образ *ein Fremdes*, как и десятки других аналогичных примеров (*ein Krankes* «Больное», *ein Menschliches* «Человеческое», *ein Erstorbenes* «Умершее», *Verschlungenes* «Переплетенное» и т. п.), где средний род очевидно является семантически нагруженным и эстетически значимым, вряд ли адекватно переведен словом мужского рода «пришелец». *Пришелец, странник, чужак* — исключительно важный лирический субъект в герметичной системе поэта, но для его номинации у Г. Тракля есть специальные слова *der Fremdling* или *der Fremde* (более четырех десятков случаев употребления) [Wetzel,

1971, 200–201]. Мы склонны рассматривать *ein Fremdes* как «абсолютную метафору», не имеющую денотата, или референта, в лице *пришельца* или *странника*.

Кроме указанного примера, эта метафора встречается только в стихе «Es ist die Seele *ein Fremdes* auf Erden» [Trakl, 2000, 274] и переводится как «Здесь душа — чужестранка» (О. Татаринова) [Trakl, 2000, 275], «Душа на земле — инородка» (В. Летучий) [Тракль, 2000, 164], «Душа на земле — Постороннее» (А. Прокопьев) [Тракль, 1994, 53]. Для манифестации генетического и грамматического женского рода чужеродных, незнакомых или странных существ, выраженных в русском языке существительными *иностранка, инородка, чужачка, странница* и т. п., у поэта тоже есть специальные слова-коды — *die Fremde* и даже *die Fremdlingin*, поэтому вряд ли можно согласиться с вариантами переводов О. Татариновой и В. Летучего, которые в большей степени ориентируются на структуру языка перевода и женский род русских существительных *душа, чужестранка, чужачка, инородка*, тем самым, как мы полагаем, упрощая образ Г. Тракля *die Seele — ein Fremdes* и нарушая механизм создания «абсолютной метафоры». Наиболее адекватным представляется перевод *ein Fremdes* А. Прокопьева, который придерживается хайдеггеровской трактовки и в обоих случаях последовательно сохраняет в переводе средний род субстантивированного прилагательного, подчеркивая эстетическую глубину семантики данной грамматической формы и написанием с заглавной буквы — *Постороннее*. Однако и А. Прокопьев не может удержаться от толкования в переводе образа *in den Untergang rufen* и приводит, словно на выбор читателю, ряд значений слова: *«зайти, закатиться, на запад»*. Многозначность слова *der Untergang* «закат», «заход», «запад», «гибель», «разрушение», «крушение», «упадок» так же, как и многозначность *fremd*, исключительно важна для образной системы Г. Тракля и его синтетосемии — одновременно реализующейся в тексте многозначности [Пестова, Мальцева, 2004], но структура русского языка не допускает ее реализации в той же мере.

Очевидно, что при переводе «абсолютной метафоры» структура языка перевода не всегда позволяет столь же искусно сохранить *подразумеваемое* в тайне, и тогда в переводе происходит удаление от Абсолюта: *объективирование духа* и *объективирование бытия*, при этом роль субъекта в сотворении бытия в тексте сводится к нулю. Траклевский тон и единство его строя в логически «правильном» и рациональном переводе исчезают. Чтобы сохранить их, необходимо, чтобы в процессе интерпретации (и в переводе!), при отсутствии эксплицитно выраженных промежуточных шагов, сознание само выискивало скрытые глубинные смыслы и произвольно устанавливало связи. Свобода установления таких связей является основным источником эстетического воздействия поэтического высказывания.

Ссылки на литературу:

1. Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. О сюжетах в бессюжетном (О стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...»)// Семиотика: Антология/ Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанов. Екатеринбург, 2001.

2. Георг Тракль. Полное собрание стихотворений/ Пер. с нем. В. Летучего. М., 2000.

3. Георг Тракль. Избранные стихотворения/ Пер. с нем. А. Прокопьева. М., 1994.

4. Мандельштам О.Э. Стихотворения. Л., 1978.

5. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.

6. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург, 2004.

7. Пестова Н. В., Мальцева И. Г. Синтетосемия Г. Тракля в зеркале переводческих стратегий// Вопросы теории и практики перевода: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 26-27 февраля 2004 г. Пенза, 2004.

8. Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg, 1968.

9. Heidegger M. Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht // Gesamtausgabe. Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt/Main, 1985.

10. Hillebrand B. Zur Lyrik Gottfried Benns// Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt/Main, 1996.

11. Neumann G. Die absolute Metapher: Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans // Poetica, 3, 1970.

12. Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Heidelberg, 1961.

13. Schneider W. Stilistische deutsche Grammatik. Basel; Freiburg; Wien, 1959.

14. Trakl G. Dichtungen und Briefe. In: 2 Bd.: Historisch-kritische Ausgabe / Hrsg. W. Killy, H. Szklenar. Salzburg, 1969.

15. Trakl G. Gedichte. Prosa. Briefe. St. Petersburg, 2000.

16. Wetzel H. Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1971.

Гуго фон Гофмансталь

ПИСЬМО ЛОРДА ЧЭНДОСА

Это письмо написал Филипп лорд Чэндос, младший сын графа Батского, своему другу Фрэнсису Бэкону, впоследствии лорду Веруламскому и виконту Сент-Альбанскому, в оправдание своего решительного отказа от литературной деятельности.

Вы очень добры, мой высокочтимый друг, что написали мне, несмотря на мое двухлетнее молчание. Вы более чем добры, придав Вашим недоумениям и Вашей озабоченности по поводу духовного оцепенения, владеющего, как Вам кажется, мною, выражение легкости и шутки, на что способны лишь люди великие, глубоко чувствующие опасности жизни, но не теряющие мужества.

Приводя в заключение афоризм Гиппократа: «Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, ilis mens aegrotat» («если одержимый таким недугом не чувствует боли, он душевнобольной»), вы полагаете, что лекарство необходимо мне не только для того, чтобы справиться с недугом, но более всего для того, чтобы пристальнее вглядеться в состояние моей души. Мне хотелось бы ответить Вам так, как того заслуживают Ваши чувства ко мне, хотелось бы открыться Вам совершенно, но я не знаю, как сделать это. Да и ко мне ли нынешнему обращено Ваше драгоценное письмо? Неужто это мною, которому сейчас двадцать шесть, в девятнадцать единым духом написаны и «Новый Парис», и «Сон Дафны», и «Эпиталама», напоенные велеречивым дурманом пасторали, вспоминать о которых нашу божественную королеву и других снисходительных лордов и господ побуждает разве что избыток доброты. Неужто это мне было двадцать три, и была Венеция, аркады на великой площади, и во мне звучала мерная поступь латинских периодов, дух и строй которых волновали больше, чем возносившиеся из вод творения Палладия и Сансовина? Оставайся я прежним, разве могли бы так непостижимо быстро зарубцеваться раны, оставленные в сердце другим порождением моих мучительнейших раздумий — ведь даже самое заглавие этого маленького трактата в Вашем письме, которое лежит сейчас предо мною, представляется мне чужим и холодным, так что я не способен воспринять его сразу как знакомый образ связной речи, но должен разбирать его слово за словом, будто впервые вижу это сочетание латинских вокабул? Впрочем, разумеется, то был я, и мои сетования — не более чем риторика, годная для дам или для палаты общин; но всего ее могущества, которое в наше время склонны столь переоценивать, недостанет, чтобы проникнуть в суть вещей. Я же должен обнажить перед Вами свое сокровенное, некую странную выходку своего духа, если угодно, его болезнь, дабы Вы поняли, что от литературных трудов, которые, по Вашему убеждению, должны занимать меня ныне, я отделен такой же бездной, как и от трудов прошлых лет, сейчас настолько чуждых мне, что я не решаюсь называть их своей собственностью.

Не знаю, что более достойно удивления, — Ваша ли неизменная благосклонность ко мне или поразительная острота Вашей памяти? Вы помните обо всех, даже самых ничтожных замыслах, какие только не рождались у меня в то прекрасное время нашего общего вдохновения. Я в самом деле собирался описать первые годы правления нашего покойного государя славного Генриха VIII. Основой мне должны были служить записки моего деда, герцога Эксетерского, о его переговорах с Францией и Португалией, а Саллюстий, подобно неиссякаемому источнику, дарил меня в те счастливые дни чувством формы, глубокой, истинной, внутренней формы, прозреваемой лишь за гранью риторических ухищрений, о которой уже нельзя сказать, что она только устрояет материал, ибо она пронизывает его, возвышает, созидая поэзию

и истину в одном; в ней — игра горних сил, столь же волшебная, как в музыке или алгебре. Из всех моих планов этот был мне наиболее дорог.

Но что человек, и что такое его планы!

Да, я был одержим множеством замыслов. Ни об одном из них Вы не забыли в Вашем добром письме. Каждый из них впитал в себя каплю моей крови, и их нынешнее явленье — словно тусклый танец мошкары в тени, у мрачной стены, куда не заглядывает больше яркое солнце прежних блаженных дней.

Сказания и мифы древних, ставшие предметом бесконечных и бездумных славословий наших живописцев и ваятелей, я хотел прочесть как иероглифы вечной неисповедимой мудрости, дыхание которой, словно под неким покровом, я, казалось, порой угадывал.

Этот замысел памятен мне. Он возник из какого-то неопределенного телесного и духовного томления; как распаленный погоней олень жаждет окунуться в воды, так я жаждал влиться в эту нагую сверкающую плоть, в этих сирен и дриад, в Нарцисса и Протея, Персея и Актеона, я хотел раствориться в них и возглаголить из них их языками. Я хотел. Я хотел еще многого. Я собирался начать Apophtegmata на манер Цезаревых — помните, о них говорит Цицерон в одном из своих писем. Моим намерением было свести воедино наиболее замечательные высказывания, которые мне удалось собрать, общаясь с учеными мужами и остроумными дамами нашего века или с иными любопытными простолюдинами, или во время моих путешествий при встречах с людьми просвещенными и выдающимися; к сему я хотел присовокупить замечательные мысли и изречения древних и итальянцев, равно как и прочие перлы разума, извлеченные мной из книг, рукописей или бесед, а также распорядок особенно красивых празднеств и карнавалов, необыкновенные случаи преступлений и безумств, рассказы о юродивых, описания наиболее славных и достопримечательных архитектурных творений Голландии, Франции и Италии и еще многое другое, объединявшееся заголовком: «Nosce te ipsum».

Словом, все бытие представлялось мне, пребывавшему в состоянии неослабевавшего восторга, великим единством: для меня не существовало противоположности между мирами духовным и вещественным, так же как не было ее между дикостью и культурой, произведением искусства и ремесленной поделкой, жизнью в обществе и уединением. Во всем находил я присутствие природы — в бреду безумия столь же, сколь и в тонкостях испанского церемониала, в косноязычии деревенского увальня не меньше, чем в самом красноречивом иносказании; во всей природе мне мерещилось мое собственное отражение. Наслаждение, которое я испытывал в своем охотничьем домике, когда жадно пил пенящееся парное молоко, только что под руками нечесаного создания набежавшее из вымени прекрасной кроткоглазой коровы в деревянный подойник, было не меньше того, которое я ощущал, сидя в своем studio на встроенной в нишу окна скамье и высасывая из какого-нибудь фолианта пенящийся, сладкий нектар духа. Одно было равно другому, и в том и в другом в равной мере были и неземная греза, и власть плоти, и так было со всем пространством жизни, ближним и дальним; везде я был в самой сердцевине ее, и ничто в ней не было для меня простой видимостью. Иной раз мне чудилось, что все вокруг — лишь некая притча и во всяком творении скрыт ключ к другому, и я мнил себя способным завладеть этим ключом и отомкнуть им столько тайн, сколько будет возможно. Отсюда название, которое я намерен был дать своему энциклопедическому сочинению.

Пусть тот, кому знакомы подобные настроения, сочтет падение моего духа от столь необъятных притязаний до крайнего смирения и бессилия, которое ныне есть неизменное состояние моей души, результатом вмешательства божественного про-

мысла. Но мне ничего не говорят такого рода религиозные объяснения: они подобны паутине — сколько умов, увязая в ней, находят умиротворение, но моя мысль прорывает ее насквозь и повисает в пустоте. В моих глазах таинства веры обрели поэтичность возвышенной аллегории, которая, как светлая радуга, парит над полем жизни, вечно далекая, вечно ускользающая от всякого, кому вздумалось бы достичь ее, чтобы закутаться в край ее плаща.

Но увы, мой почтенный друг, точно так же ускользают от меня и земные понятия. Не знаю, как и описать эти непостижимые мучения духа: стоит мне протянуть руки, как ветвь с желанным плодом уходит вверх, стоит приблизить жаждущие уста, как вода с журчанием отбегает прочь. Иными словами, болезнь моя заключается в том, что я утратил дар последовательно мыслить и связно излагать.

Сначала мало-помалу я сделался неспособен рассуждать на высокие либо отвлеченные темы и пользоваться при этом словами, которые не задумываясь, по десятку раз на дню произносит всякий. Я испытывал необъяснимое раздражение от одного произнесения слов «идеал», «душа», «тело». Что-то внутри меня мешало мне высказываться о делах при дворе, прениях в парламенте или о чем-либо подобном. И не из каких-то особых соображений — Вам известна моя граничащая с легкомыслием откровенность; нет, просто абстрактные слова, какими неизбежно пользуется человек, высказывая то или иное суждение, у меня на языке распадались, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы. Однажды мне случилось уличить в какой-то детской лжи мою четырехлетнюю дочь Катарину-Помпилию. Я хотел объяснить ей необходимость всегда говорить правду, но слова, готовые было слететь с моих губ, вдруг расплылись в таком множестве неуловимых оттенков, стали вдруг так неотличимы друг от друга, что я, пробормотав кое-как до конца начатую фразу, сказался нездоровым (со мною в самом деле сделался приступ головной боли) и, бледный, вышел, захлопнув за собой двери. Только в седле, в бешеной скачке по безлюдным полям я несколько пришел в себя.

Однако со временем эта напасть, подобно все глубже въедающейся ржавчине, усугубилась. Даже в домашней, непритязательной беседе, в разговорах, которые любой из нас ведет запросто, с уверенностью лунатика, все стало для меня настолько сомнительным, что и в них я не мог уже принимать никакого участия. Стоило мне услыхать что-либо вроде: для такого-то дело кончилось хорошо или плохо; шериф Н. — дурной, а пастор Т. — хороший человек; жаль арендатора М., его сыновья моты; некто, напротив, достоин зависти, имея рачительную дочь; род таких-то входит в силу, а таких-то, наоборот, приходит в упадок, — как мною овладевала непонятная ярость, подавить которую стоило мне большого труда. Все в этих словах казалось мне недоказуемым, натянутым, легковесным до крайности. Мой ум заставлял меня рассматривать всякий предмет, о каком заходила речь в таких разговорах, в чудовищных подробностях; подобно тому как однажды я увидал через увеличительное стекло кусочек кожи на своем мизинце, похожий на покрытую бороздами и рытвинами пашню, так теперь выходило у меня с людьми и их поступками. Мой взор уже не мог упрощать их, как велит нам привычка. Все распадалось у меня на части, эти части снова на части, и никакое понятие не могло скрепить их. Вокруг меня было море отдельных слов, они сворачивались в студенистые комочки глаз, упорно глядевших на меня, а я вглядывался в них: они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними — пустота.

Я пытался искать спасения в мире древних. Платона я избегал: его метафорический взлет страшил меня. Надежды возлагал я на Сенеку и Цицерона. В свойственной им гармонии ограниченных упорядоченных категорий я думал вновь обрести равнове-

сие. Но пропасть между ними и мной оказалась непреодолимой. Они были понятны мне, эти категории, я прозревал чудную игру их взаимосвязей — так золотые мячики пляшут в струях великолепных фонтанов. Я мог обозреть их со всех сторон, наблюдая игру струй. Но они существовали сами по себе; сокровенное, сугубо личное моей мысли никак не участвовало в этой игре. Наедине с ними меня охватывало чувство невыносимого одиночества: мне казалось, я заблудился в парке, где нет никого, кроме безглазых статуй; я бежал, бежал без оглядки.

С той поры я веду существование, которое, боюсь, покажется Вам непостижимым, настолько оно лишено всякой духовности, всякой мысли. Такое существование, впрочем, мало чем отличается от того, которое ведут мои соседи, родственники, да и большинство поместных дворян нашего королевства, и оно не лишено мгновений радостных и животворных. Мне будет нелегко объяснить Вам, в чем заключаются эти мгновения, слова снова не идут ко мне. Ибо в такие моменты мне объявляется нечто совершенно не поддающееся обозначению, а возможно, и не терпящее никакого обозначения, изливается, как в сосуд, в какую-нибудь обыденную мелочь бьющим через край током высшей жизни. Прошу Вас, будьте снисходительны к моим не слишком толковым примерам, но без них я рискую остаться непонятым. Этим сосудом откровения может стать все: забытая лейка, брошенная на пашне борона, собака, греющаяся на солнце, убогое кладбище, калека, крестьянская хижина — каждый из этих предметов, как и тысячи прочих им подобных, мимо которых взгляд обычно скользит с будничным равнодушием, в какой-то момент, приблизить который я не властен, внезапно может принять возвышенный и трогательный облик; наша речь слишком бедна, чтобы описать его. Непредсказуемый выбор свыше может пасть даже на отчетливое представление о каком-нибудь отсутствующем предмете, и тогда стремительно и мягко накатывающаяся волна божественного одухотворения наполняет его до краев. Не так давно я приказал насыпать в молочные погреба одной из моих ферм крысиного яду. Под вечер я отправился домой и, как Вы понимаете, и думать забыл об этом. Я ехал шагом, копыта коня глубоко вязли в свежевспаханной земле, ничто не привлекало моего внимания, разве что вспорхнувший неподалеку перепелиный выводок, да вдали за горбатыми полями огромное закатное солнце. И вдруг перед моим внутренним взором распахнулся этот погреб, где сражался со смертью крысиный народец. Все, все было во мне: и сладковатый, острый запах яда, пропитавший промозглый воздух подземелья, и пронзительные предсмертные крики, сплетенные в судороге бессилия тела, разбивавшиеся о замшелые стены; хаос отчаяния, безумие, рыскающее в поисках выхода, глаза, полные ледяной ярости, когда двое сталкиваются у законопаченной щели. Но что я снова ищу помощи у слов, мною же отринутых! Мой друг, вспомните Ливия, его потрясающее описание последних часов Альбы Лонги: как они бродят по улицам, которых им не суждено увидеть более, как прощаются с родными камнями... Уверяю Вас, друг мой, все это было в моем сердце, и пылающий Карфаген в придачу. Но мое чувство было даже выше, оно было божественнее, стихийнее, и оно было реальностью, абсолютной, высочайшей реальностью. Там была мать, рядом с которой в последних судорогах погибали ее сыновья, и она, обратив свой взор не на умирающих, не на бесстрастный камень стен, а куда-то в пространство, а сквозь него — в лежащую за ним бездну, скрежетала зубами! Слуга-раб, в бессильном ужасе застывший близ каменеющей Ниобы, должно быть, переживал то же самое, что пережил я, когда во мне душа зверя скалилась навстречу жуткой судьбе.

Извините мне мою пространность, но не думайте, что чувство, владевшее мною, было состраданием. Если Вы так подумали, значит, пример мой был слишком неудачен. Это было много больше и, одновременно, много меньше, чем сострадание. Это

была всеобъемлющая причастность, слиянность с теми существами, или, может быть, я ощутил, как некий флюид жизни и смерти, сна и бдения на одно мгновение пронзал их — откуда? Ибо что общего с состраданием, с привычным сочетанием человеческих понятий было в другом моем наитии, когда однажды вечером, наткнувшись под кустом орешника на лейку, забытую там мальчиком — помощником садовника, и глядя на эту лейку, на наполнявшую ее темную от тени дерева воду, на жука-плавунца, перебегавшего по глади воды от одного темного берега к другому, на все это скопление мелочей, я с дрожью, пронзившей меня от корней волос и до пят, почувствовал прикосновение бесконечности, и на языке у меня шевельнулись слова, которые, я знаю, найди я их, заставили бы херувимов, в которых я не верю, спуститься на землю? Я молча ушел с того места. Прошли недели, а я каждый раз, издали завидев этот орешник, обходил его стороной, отводя глаза, робея, боясь спугнуть отзвук чуда, витавшего в его ветвях, и неземной трепет, все еще наполнявший воздух вокруг кустарника. В такие мгновения самая ничтожная тварь: собака, крыса, жук, засохшая яблоня, сбегающий с пригорка проселок, поросший мхом камень — значат для меня больше, чем самая прекрасная, самая страстная возлюбленная счастливейшей из ночей, когда-либо испытанных мною. Эти немые, а порой и неодушевленные создания отвечают мне такой осязаемой полнотой любви, что и вокруг них для моего растроганного взора уже нет ничего неживого. Мне кажется, что все, все, что есть, все хранящееся в моей памяти, все, чего ни касаются мои, пусть даже самые сбивчивые, мысли, — все это есть нечто. Даже тяжелая драма моего мозга, кажется мне, есть нечто; в себе и вокруг себя я внимаю восхитительной нескончаемой игре зовов и откликов. И среди этих перекликающихся кусков жизни нет ни одного, который оставался бы замкнут для меня. Тогда мне начинает казаться, что в моем теле заключена бесконечная совокупность шифров, открывающих мне Вселенную. Или что наше отношение ко всему сущему могло бы быть иным, более проникновенным, если бы мы начали мыслить сердцем. Но как только спадают с меня эти диковинные чары, я делаюсь бессилен сказать о них что бы то ни было; я так же мало способен разумно описать эту объемлющую меня и весь мир гармонию или мое ощущение этой гармонии, как сказать что-либо определенное о процессах в своих внутренностях или о токе крови в моих жилах.

Если не брать в расчет этих случайных странностей, природа которых, телесная или духовная, остается к тому же мне неясной, жизнь моя невероятно пуста, и мне стоит большого труда скрывать оцепенение души перед женой, а перед моими людьми — полное равнодушие к делам хозяйственным. Думаю, только основательному и строгому воспитанию, которое дал мне покойный отец, а также давнишней привычке ни минуты не терять без дела я обязан тем, что мне удается еще поддерживать внешний распорядок моей жизни и сохранять видимость, приличную моему званию и сословию.

Я занят перестройкой флигеля в своей усадьбе и время от времени заставляю себя беседовать с архитектором о ходе его работы; я продолжаю управлять своими имениями, и мои арендаторы и слуги, хоть и заметили, вероятно, мою молчаливость, вряд ли могут упрекнуть меня в недостаточном внимании к их нуждам. Никто из них, встречая меня во время моей ежевечерней прогулки верхом, стоя у ворот своих домов и почтительно снимая шапки, не догадывается, что мой взгляд, который они привыкли ловить, сейчас с тихой тоской скользит по испревшим доскам, под которыми они обычно собирают дождевых червей, отправляясь на рыбную ловлю; через узкое зарешеченное окошко проникает в горницу, где в углу неизменная низкая кровать под пестрым покрывалом дожидается грядущих смертей и рождений; подолгу покоится

на уродливой дворняге или кошке, крадущейся между цветочных горшков; что среди всех этих грубоватых атрибутов скудного крестьянского быта он ищет нечто, чья неброская наружность, чье никем не замеченное, лепящееся к вещам присутствие, чья бессловесная сущность может стать источником таинственного, невыразимого, безграничного восторга. Ведь безымянное мое блаженство вспыхнет во мне скорее при виде пастушьего костра вдали, нежели от созерцания звездного неба; последняя предсмертная песнь кузнечика, когда от облаков, гонимых осенним ветром над опустевшими полями, веет зимой, пробудит его скорее, чем величественный гул органа. И иногда мысленно я сравниваю себя с оратором Крассом, тем самым, про которого рассказывают, будто он до такой степени полюбил ручную мурену, угрюмую, красноглазую, немую рыбу, жившую у него в бассейне, что это стало предметом городских пересудов; и когда Домиций, желая выставить его глупцом, рассказал перед всем сенатом, что Красс проливал слезы над своей умирающей мурены, Красс ответил ему: «Да, меня заставила плакать смерть моей рыбы, ты же не оплакал ни одной из обеих твоих жен».

История этого Красса с его мурены часто вспоминается мне, я вижу самого себя в этом зеркале, отделенном от меня пропастью столетий. Дело, конечно, не в том ответе, который он дал Домицию. Этим ответом он сумел расположить к себе насмешников, обратив все в шутку. Мне же важна суть, а она ничуть бы не изменилась, если бы Домиций и обливался по своим женам кровавыми слезами искренней скорби. И тогда ему все так же противостоял бы Красс, рыдающий над своей мурены. Что, кроме пренебрежительной усмешки, может вызвать подобный человек, заседающий к тому же в вершащем мировые судьбы высоком сенате? Но есть безымянное нечто, заставляющее меня питать к нему совсем иные чувства, которые мне самому кажутся нелепыми всякий раз, как только я пытаюсь облечь их в слова.

В иную ночь образ этого Красса застревает у меня в мозгу, как заноза, вокруг которой все нарывает, пульсирует, кипит. Мне начинает казаться, что во мне самом идет какое-то брожение, со дна моего существа поднимаются какие-то пузыри, и оно волнуется и искрится, и все это — вроде лихорадочных мыслей, но таких, материя которых непосредственнее, зыбче, ярче, чем слово. И они подобны водоворотам, но если воронки слов ведут в бездны, то эти — как бы воронки в меня самого и в глубочайшие недра покоя.

Однако я чрезмерно обременил Вас, мой почтенный друг, пространным описанием необъяснимого явления, которое для прочих составляет мою тайну.

Вы сетуете по доброте своей на то, что ни одной книги под моим именем пока не дошло до Вас, «чтобы возместить Вам нехватку моего общества». Читая Ваши слова, я со всей определенностью, хотя и не без болезненного чувства, понял, что ни через год, ни через два, да и никогда более в моей жизни мне не написать никакой, будь то английской или латинской, книги. Неловко признаваться в странности, которая тому причиною. Может статься, свежий взгляд и Ваше безусловное надо мной духовное превосходство позволят Вам указать и ей место в гармоническом царстве духовных и физических феноменов. Причина эта в том, что язык, на котором мне, быть может, было бы дано не только писать, но и мыслить, не латинский, не английский, не итальянский или испанский, это язык, слова коего мне неведомы: на нем говорят со мной немые вещи и на нем, должно быть, некогда по ту сторону могилы мне предстоит дать ответ неведомому Судии.

Я желал бы в последние строки этого, вероятно, последнего письма, которое я пишу Фрэнсису Бэкону, вложить всю благодарность, все безмерное восхищение, какие я питаю к Вам, величайшему благодетелю моего духа, первому англичанину наше-

го времени; эти чувства неизменны в моем сердце и пребудут в нем неизменно, покуда ему суждено биться.

По Р. Х. лето 1603, 22 августа. Фил. Чэндос.

Перевод А. Назаренко.

Печатается по изданию:

Гофмансталь Г. фон. Избранное. М., 1995. С. 518–529.

Вальтер Райнер

НОВЫЙ МИР

Появляются новые художники, провозвестники нового мира. Гонимые, истязаемые, блаженные певцы гимнов, пророки чуда из чудес — этого кипящего мира, выброшенного в небеса человека, звенящих облаков, кричащих солнц, развевающихся лун, брезжащих зверей, хаотического движения, что бушуя возносится ввысь и не имеет конца*. И они взывают к вам либо поют и рыдают — исполненные космосом, что рождается в них, с каждым днем, с каждым часом новым. Они не в силах молчать, встревоженные, брошенные на вечное пере-живание. Они говорят вам о таинстве, живущем во всем: о человеке в центре мира* и в центре самого себя; о внутренней ночи, внутреннем дне, разгорающемся в них; об одиночестве, о том, что между людьми, о «Я» и «Ты» и о борьбе против внешнего, гнетущего и кошмарного. Создаваемые ими образы — это новая жизнь, зарождающаяся в них. — Взгляните на эти картины, живущие на стенах перед вами: капли воды, капли света, осколки солнца, пыль луны — увиденные и преображенные сверхчеловеческим глазом. Но созданные людьми, подобными вам, говорящими вам о вещах, которые глубочайше вас затрагивают. — Раскройте глаза! О вас идет речь! Вам нужно дать нечто, с вами нужно что-то сделать. — Объявитесь же, взволнуйтесь, узнайте свою сущность и сущность того, что в вас — где-то, возможно, погребенное под слоем пыли, оглушенное ненастоящим, несущественным, — но каким-то образом, где-то все же живущее в вас!

Не ищите того, к чему привык ваш слишком уставший глаз*. Не развлекаться следует вам и не скучать, не снова смотреть на то, что вы видели всегда. Не ищите изображений, красивых репродукций, сладких повторов, чистой поэзии глаз! Эти молодые художники постигли: то, что возникло в вас и стало таким, каково оно есть, — ценно, и оно погибает. И они разрушают то, что рушится, они толкают то, что падает*. Ваш чудный мир распадается! Неужели вы этого еще не заметили? Он лежит в руинах. Он распался и умер, как мертво и как должно быть мертво все механическое. Но...: жизнь над вами! Становление над вами! Сущность жива. Из разорванных в клочки форм, из освобожденных цветов, из дрожащих поверхностей и пространств, из гудящей математики хаоса заново сгущается космос, дух; из пепла, шелестя, восстает феникс и ударом своих крыльев наполняет жизнью ваш опустевший небосвод. Не ищите давно известных образов, добрых, красивых женщин, милых домиков, знакомых деревьев и дорог, родных лиц. Совершается торжество элементарного — цвета, линии, поверхности, пространства, в смутной борьбе восстающих из глубочайших оснований вечных законов. Ничто не встречает вас знакомым приветствием — если только вы не начинаете с самого начала, с самого низа, не начинаете взглядом на мир того, кто был слеп и прозрел. В этом суть! Не смотрите: прозрейте! И вы почувствуете то, что знают художники. Из искривленных или прямых линий, составленных, как во сне, поверхностей и пространств, колеблющихся или спящих цветов раздается магическая симфония. Пламя! Оно шумит, оно бушует. Именно теперь рождается солнечный шар; кристаллизуется луна; растет дом, дерево; дорога идет, одухотворенный путь, снова Зевс, источник бытия, склоняется к Леде, к земле, зачатие. — Лик формируется, ландшафт течет; из сгущающегося эфира выступает глаз; дерево теперь — действительно дерево, и не что иное. От человека, что появляется внезапно, к человеку передается вибрация, сплетаются связи. Адам и Ева. (Бог где-то далеко.) Дитя цветет, по законам становления и рождения становится и рождается семья. —

Год поднимается над течением Земли вокруг созвездий. Наступает весна. Звенит май. Королева мая* дарит тысячи чудес, тысячи нитей одного великого чуда. — Жизнь начинается, и с ней — смерть.

Прозрите! Закройте глаза и смотрите! **Мир становится!** («Мир начинается в человеке»*) Художники запинаются, исполненные этим началом. Скульпторы заново ваяют вас, творят новую плоть для вас, неподвижное светило; оно возводят для вас новый дом — (корабль, что приземлится на небесах): застывшая молитва, мирная песнь о вашей последней родине, из которой вы вышли: эфира экстаза!

Раскройте глаза! Художники над вами! Творцы над вами! Восстаньте из сна! Восстаньте из слепоты! Учитесь видеть! Учитесь духу!

Вы — люди, и о вас идет речь!

Перевод Н. Сироткина

Комментарий (Н. Сироткин)

Статья была впервые опубликована в каталоге «Sezession. Gruppe 1919» (Дрезден, 1919).

Перевод выполнен по изданию: *Rheiner Walter.* Die neue Welt. In: Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden / Hrsg. von P. Ludewig. Berlin: Der Morgen, 1988. S. 47–49.

* *звенящих облаков ... не имеет конца* — пример характерной для экспрессионистической литературы образности (синестетическая метафора / абсолютная метафора, см.: Пестова Н.В. Экспрессионизм и "абсолютная метафора"»// Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_metafora.htm). Говоря о новом искусстве, Вальтер Райнер пользуется языком этого нового искусства.

* *человеке в центре мира* — один из центральных программных тезисов экспрессионизма, ср. название сборника эссе Л. Рубинера «Der Mensch in der Mitte» (1917).

* *ваш слишком уставший глаз* — характерный для европейского авангарда тезис о необходимости обновления восприятия (ср., например: *Пунин Н.* Татлин: (Против кубизма). Пб.: Гос. изд-во, 1921), в те же годы отрефлектированный литературоведами и получивший теоретическое оформление в теории «остранения» — см., напр.: *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 58–72.

* *они разрушают то, что рушится, они толкают то, что падает* — аллюзия на знаменитое требование Ф. Ницше: «что падает, то нужно еще толкнуть!» («Так говорил Заратустра», ч.3, «О старых и новых скрижалях»). Об исключительном влиянии Ницше на развитие немецкого авангарда писали много; см., в частности: *Martens G.* Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; B.; Köln; Mainz: W. Kohlhammer, 1971.

* *Королева мая* — выбор «королевы мая» — обычай праздника весны.

* *«Мир начинается в человеке»* — слова из стихотворения Франца Верфеля «Улыбаться, дышать, шагать» («Lächeln, Atmen, Schreiten», 1916).

Пауль Хатвани

ОБ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

I

Экспрессионизм — это революция: говоря это, я хочу сформулировать не определение, а лишь свидетельство о его истории. Ибо — это может прозвучать банально и академично — эволюцию в искусстве можно определить лишь в отношении к форме и содержанию, всегда лишь в отношении к форме и содержанию, но не к внешним обстоятельствам его развития. С таким же правом можно сказать, что экспрессионизм заново открыл *«Я»*: уже это осознание является признанием революции, если понимать под ней безграничное, но оправданное доминирование части над целым. В импрессионизме мир и «Я», внутреннее и внешнее соединились в гармонии. В *экспрессионизме «Я» переполняет собою мир.* Это означает также, что нет большего внешнего: экспрессионист осуществляет искусство невиданным прежде образом. (Более традиционное выражение «неожиданным образом» было бы здесь неверным: предвидение ближе экспрессионизму, чем ожидание, и первое является возгонкой второго.)

После этого колоссального преобразования внешнего во внутреннее искусство не имеет больше никаких предпосылок. Оно становится *элементарным.* Экспрессионизм был прежде всего *революцией во имя элементарного.*

II

Путь к элементарному — абстракция. Наиболее последовательная абстракция приводит к элементу: через форму, которую она разрушает, — до того момента, когда она проникает к источнику содержания. Нельзя сказать, что экспрессионизм ставит форму превыше содержания. *Но он делает и самое форму содержанием.* И здесь внешнее преобразуется во внутреннее, и элемент торжествует над царившим прежде хаосом.

Ничто не является более чистым, более нравственным, нежели изображение элементарного. Элемент не знает компромисса; он существует для себя, в себе, из себя: *он есть.* Только элемент оказывает действие самим своим бытием: так, он реализуется в *идее женственности.* Мужчина создает — женщина существует; мужчина проявляет себя перед лицом мира благодаря сознанию — женщина проявляется миром. Так элемент получает духовный отблеск женщины, а экспрессионизм — чувственную соотнесенность с полом. Но поскольку художник живет в вечном противостоянии материалу, этот женственный материал художника-экспрессиониста становится источником его особой мужественности.

Мужчина дифференцирован; художник — в высшей степени; экспрессионист — до настоящего времени в наивысшей. Женщина — элемент.

И вначале был элемент.

III

Форма становится в экспрессионизме содержанием: она делает важный шаг за свои пределы. В этом обнаруживается противоречие не *музыке*, но тому, что я хотел бы назвать *«идеей музыкального»* (в шопенгауэровском смысле)*: ибо в музыке и содержание становится формальным. Но «растворенным в форме».

Эта трансформация формы в содержание обусловливает в экспрессионизме необычное *сгущение**. Экспрессионистическое произведение искусства настолько кон-

центрированно, что для формы, как кажется, не остается ни времени, ни места. Содержание разрастается за пределы времени и пространства; оно преисполняет свой мир собой и находит свое подтверждение в воле к вечности. Так произведение искусства становится по-новому независимым от времени и пространства.

Но живо собственное измерение времени.

IV

Ритм* есть временна́я рефлексия произведения искусства*. Он представляет собой внутреннюю периодичность метафизического жизнеутверждения, а тем самым и зримый признак силы, действующей через произведение искусства. Ведь произведение искусства — это в первую очередь *существование*, но тогда — и *действие*; экспрессионизм же сочетает оба эти предиката искусства.

В экспрессионистическом произведении искусства существование и действие слились: поэтому и ритм полностью переместился в произведение, в его внутреннее. Ухо и глаз бездействуют; но сознание ощущения искусства безмерно возросло. Здесь ритм покоится в самом содержании и никак больше не связан с формой.

(Эта особенность экспрессионизма, видимо, особенно сильно раздражает филистера: «золотая середина» совершенно исчезла, и ни изящного разделения на звук, рифму, украшение, ни вечного возвращения* невозможно теперь узнать. Но все это составляет для филистера сущность искусства; здесь экспрессионизм его обманул!)

Ритм экспрессионизма — больше не действие, но *событие*. Теперь он не иллюзорная игра волн в безжизненном море, но вечное, бесконечное *движение* морских потоков.

V

В экспрессионизме искусство наконец само стало достаточным для себя содержанием. «L'art pour l'art» поднялось до идеи «искусства в себе» («Kunst an sich»). Но тем самым и предуготовило радикальную переоценку этого пра-содержания.

Еще в импрессионизме застывшее содержание было облечено в динамичность формы: и наряду с формой содержание экспрессионистического произведения искусства также потребовало *динамичности*. Так первой большой, неземной радостью нового искусства стала радость, которую приносит выражение движения. (Футуристическая живопись сначала устремилась к динамичному изображению пространства; постепенно *каждое* экспрессионистическое произведение искусства преображало противоречивую статичность прежних художественных направлений в более осмысленную динамику нашего видения. Движение стало атрибутом содержания и, следовательно, само стало содержанием.) Статичное и динамичное: это противостояние стало в экспрессионизме осознанным. И это осознание преодолеет многое из того, что отмерло; мне кажется, что последний час натурализма* настал лишь сейчас: экспрессионизм освободил его бездвижность и преобразил в движение. —

VI

Новизна движения — как содержания сознания — настолько бросается в глаза, что мы совершенно не находим понятий для его описания*. И поскольку художественное произведение — это превратившееся в бытие содержание сознания, прежде в искусстве не было приемов для движения. Здесь экспрессионизм впервые стал созидающей силой: он создал пространство для движения.

Пространство — это проблема формы; но экспрессионизм решил ее в содержании. Таким образом, можно утверждать, что экспрессионизм *частично заменил форму движением* — и уже этим сказал весьма многое.

VII

Совпадение событий духовной жизни, достойное внимания: почти одновременно с рождением нового экспрессионистического искусства началось укрепление позиций *теории относительности* (в первую очередь Эйнштейна) в естественных науках.

Я хочу лишь указать здесь на эту величайшую из абстракций, которые когда-либо удавались человеческой мысли вне рамок искусства. Теория относительности тоже высвобождает каждый предмет и каждое событие из статичной закоснелости и растворяет его в космической динамике. Все является движением.

Я хочу лишь сказать, что профессору Эйнштейну удалось, например, заменить ньютоновское представление о гравитации новым, которое мне хотелось бы назвать «психоцентрически ориентированным»: оно отменяет *все* предпосылки сверхфизической и физической косности мышления и растворяет *само* мыслящее «Я» в содержательной единице сознания «гравитация».

...И не совершает ли то же самое всякое экспрессионистическое произведение искусства?

Экспрессионизм вынуждает нас отказаться от всех предпосылок нашего прежнего бытия. Зритель должен войти в картину, читатель — в мысль, театральный зритель — в действие. А чтобы не нарушать больше органическое единство картины, мысли, действия, требуется та *относительность видения*, к которой обращается и физик. Не следует делать ничего иного, кроме как отказаться от собственной *точки зрения*: *«психоцентрическая ориентация»* мышления и ощущения* не позволяет занимать какую бы то ни было точку зрения. Так все возвращается в тот источник, из которого вышло: в *сознание*.

VIII

Экспрессионизм заново восстанавливает априорный характер сознания. Художник говорит: сознание — это я, мир — это мое высказывание. Таким образом, искусство — это опосредующее звено между сознанием и миром; или, если угодно, искусство возникает в становлении сознания. Вот великий переворот, совершенный экспрессионизмом: для художественного произведения сознание является *предпосылкой*, а мир — *следствием*; это значит, что оно является *более творческим*, нежели когда-либо могло стать произведение искусства в импрессионизме. В импрессионизме произведение искусства «вводило» мир «в сознание»; *экспрессионизм делает мир осознанным*. Он чувственно воспринимает Вселенную и включает ее в царство духа.

IX

Экспрессионизм не ставит сознание *превыше* всего, но всегда включает сознание *во все*. В этом его единственное требование и единственный метод.

Экспрессионистическое произведение искусства не только связано с сознанием художника, но и идентично ему. Художник творит свой мир по своему подобию. Пророческое «Я» достигло господства.

...И, верный своим релятивистским основаниям, экспрессионизм должен отказаться от всякой застывшей дефиниции своей сущности. Все, что о нем говорится, им подтверждается. Слово само переживает себя, а поскольку оно преследует некото-

рое понятие, то воспринимает себя как движение: всякое выражение сознания есть движение.

Движение: вот в чем дело. Экспрессионизм открыл движение и знает, что покой, и равновесие, и колоссальная косность мира и судьбы суть лишь движения. И в конечном счете экспрессионизм лишь достигает самого изначального познания, когда говорит о своем мире:

Вначале было движение. Ибо и слово есть движение, и вначале было слово!

Перевод Н. Сироткина

Комментарий (Н. Сироткин)

Статья была впервые опубликована в журнале «Die Aktion», 1917, № 11/12, стлб. 146–150. Перевод выполнен по изданию: *Hatvani Paul.* Versuch über den Expressionismus. In: Theorie des Expressionismus / Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. S. 68–73.

* *«идеей музыкального» (в шопенгауэровском смысле)* — о месте музыки в философской системе Шопенгауэра см.: *Asmuth Ch.* Musik als Metaphysik: Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer // Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie / Hgsg. von Ch. Asmuth, G. Scholtz und F.-D. Stammkötter. Frankfurt: Campus, 1999. S. 111–125.

* *необычное сгущение* (Verdichtung) — здесь возникает неожиданная параллель к фрейдистскому понятию «сгущения» («Verdichtung») (книга «Толкование сновидений» вышла в свет в конце 1899 г.). Эта параллель подкрепляется и исследовательской литературой, см.: *Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. 6. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1997. S. 144–145. Макс Пикар писал о том, что в экспрессионистском искусстве «на место психологии выдвигается психоанализ» (см.: *Picard M.* Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. S. 77).

* *ритм* — одно из ключевых понятий философской и эстетической программы авангарда (в русской среде см., в частности, труды В.В. Кандинского, А. Белого и др.).

* *...временная рефлексия произведения искусства* — эта фраза, следующая за утверждением о «собственном измерении времени», устанавливает скрытую параллель к Эйнштейновой теории относительности (об Эйштейне речь у Хатвани пойдет в дальнейшем): ритм, по Хатвани, вносит такую же коррективу в «трехмерное» (ограниченное в старых эстетических категориях) понимание произведения искусства, как время — в опирающуюся только на трехмерное пространство модель физического универсума. — Показательный для тех лет интерес к теории относительности (см., например, интересный материал об этом в книге: Relativitätstheorie und Weltanschauung: Zur philosophischen und wissenschaftlich-politischen Wirkung Albert Einsteins. B.: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1967), в этом контексте свидетельствующий также о принципиальной возможности перенесения категорий физики в сферу эстетики.

* *вечного возвращения* — отсылка к книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра».

* *последний час натурализма* — очевидно, речь идет о «жизнеподобном» искусстве вообще (а не специально о натурализме как художественном направлении последней трети XIX века).

* *Новизна движения... описания* — контекст, который здесь следует учитывать, — коренным образом изменившееся в первые десятилетия XX века ощущение жизненного темпа (во многом обусловленное широким распространением новых технологий, средств связи, видов транспорта и ростом крупных городов). См. в связи с этим, например, главу под названием «Ускоренный темп, масс-медиа и их влияние на экспрессионизм» в Vietta & Kemper (Op. cit. S. 110–134).

* *«психоцентрическая ориентация» мышления и ощущения* — эстетическая и идеологическая программа экспрессионизма (как и других авангардистских течений) развивалась в контексте усилившегося в первые десятилетия XX века интереса к субъективно-идеалистическим течениям в философии, наиболее часто в этом ряду называют имена Э. Гуссерля и А. Бергсона. См., например: *Fellmann F.* Phänomenologie und Expressionismus. Freiburg; München: Alber, 1982.

Курт Хиллер

О МЕСТЕ АКТИВИЗМА

[...]

Активизм: тот, кто утверждает, что это слово — лозунг, говорит истину. [...] Лозунг описывает некоторое положение дел, и, презрительно называя обозначающее его слово «лозунгом», это положение дел затронуть нельзя.

Но что же означает это слово? Если бы речь шла о чем-то мертвом, уже исторически застывшем, то можно было бы, будучи наполовину уверенным, показать его объективную сущность. Устоявшееся можно установить; но то, что еще находится в живом потоке, —? Положение дел, о котором идет речь, — не положение «дел», а нечто духовно-органическое, живет и находится в движении, незаметно, с каждым часом меняет краски и очертания, даже если и ядро его остается неизменно — кто может знать это? ведь никто его не видит. Выявить его — предположим, что это удалось бы, — значило бы вивисецировать организм тончайшей, а именно духовной природы; и мы нашли бы лишь, что это ядро не является субстанцией, чем-то самостоятельно-«сверхличным», а напротив — тем общим, что объединяет ядра множества духовных единиц. Ведь именно это — скажем заранее — отличает активизм от множества прочих учений: он — не догма, которую гениальная индивидуальность силой навязывает другим, но тождественная с самого начала устремленность различных людей, общий способ мышления, общий выбор. Это единство, даже если оно может и, я полагаю, должно стремиться к формулированию в виде программы, никогда не возникло бы, если бы кто-нибудь захотел создать его на основании твердой программы. Движение, о котором здесь идет речь, еще находится в предпрограммной фазе[1]; если когда-нибудь историк и займется поиском дефиниции для мертвого активизма, то пусть понятие о живом определяет лишь тот, кто живет им: активист — с позиции своей абсолютной субъективности, не неизбежной субъективности своего видения, но напротив — осознанной субъективности своей воли. Активист скажет, в каком отношении он находится ко всем глубоким и важным вопросам реакции на бытие, к направлениям и установкам, партиям и школам, — и его признание больше скажет об активизме, чем любая попытка объективного диагноза. Активист определит свое место на духовном небосводе; это будет его наилучшим ответом на вопрос о месте активизма.

Активизм, будучи моралью активности, на первый взгляд имеет формальный характер; ведь призыв к действию умалчивает, что следует делать. Активист и, например, пангерманист — сторонник насильственной политики, несомненно, оба увидят в самодостаточной созерцательности своего врага. «Вы должны не созерцать, вы должны воздействовать», — под этим лозунгом мог бы подписаться как Рубинер, так и... Ревентло*. Но мы переходим к содержанию уже тогда, когда соотносим активность с ее ближайшим антиподом — с пассивностью. Активизм против пассивизма: не принимать судьбу (ни социальную, ни природную) с индийской отрешенностью; восставать против них, подобно Прометею. Решительно покончить с привычкой быть жертвой обстоятельств; не страшиться усилий, необходимых для господства над обстоятельствами. По меньшей мере со-господства. Воля одного может мало; воля соединенных — все. Поэтому активист — враг отшельничества и чудачеств, солипсизма и

---

[1] Статья была написана в июне 1918 года! *(Прим. авт.)*

сектантства; поэтому активист социалист... если не смешивать священное имя социализма с мещанской классовой борьбой. «Социализм» — это не взгляд на мир профсоюзного секретаря Пифке*, не дикость красных экспроприаторов, не учение тех уютных марксистов, которые отрицают дух и проповедуют, что развитие совершается само собой благодаря промышленности. Социализм — не партийная доктрина, но образ мыслей; это устремленность души к братству. Аристократическим социализмом была бы устремленность души высших людей к объединению высших людей. И поскольку высший человек — лишь тот, кто ставит целью своего духовного стремления счастье всего человечества, какими бы то ни было путями, — постольку аристократический социализм может основываться на весьма демократических тезисах (при всей независимости от неразборчивых братаний).

Активизм упрекали и в том, что он будто бы является эвдемонизмом*. Этот упрек — убогий комариный укол — внушен давно устаревшей схоластикой! Нет цели превыше счастья (всякой плоти и всякой души); но то, что активистский эвдемонизм имеет в виду какое угодно блаженство, только не частное блаженство ненаглядного «Я», — это, кажется, может понять и глухой. Активизм разжигает в человеке пламя, зовущее к борьбе за счастье всех — если потребуется, ценой собственной жизни. И, кстати, он устремлен ко вполне земному спасению и отвергает эскапистскую проповедь попов и безответственных людей, пытающихся путем трансцендентных фокусов и надувательства внушить «сознание» блаженства последнему из жалких, обиженных и убогих.

Социализм и эвдемонизм активистского толка провозглашают: объединение с целью... под знаменем спасения жизни и по принципу справедливости (которая не тождественна равенству). Задача в том, чтобы усовершенствовать вещи — посредством усовершенствования душ; тот, кто сомневается в успехе воли объединенных людей — воли к изменению, — тот, кто считает себя обязанным априори отрицать возможность этого успеха, тот должен по меньшей мере отказаться от всяких слов о нравственности. Лишь тот, кто верит в свободную волю, то есть волю, подчиняющуюся духу, — лишь тот имеет право когда-нибудь сказать «вы должны»; тот же, кто говорит «вы должны», берет на себя обязательство призывать: «Хотите». Разумеется, с точки зрения причинности воля несвободна; но какое волящему дело до причинности? Смотреть с точки зрения причинности значит смотреть назад; наша устремленная вперед воля чувствует в себе свободу для постановки целей. Она ставит их, она стремится к ним, она достигнет их. Не твоя воля, не моя воля, но воля нашего типа победит. Поэтому активист — волюнтарист. Он мыслит не причинно, как интеллектуалист, не в категориях причины и следствия, но телеологично, в категориях средства и цели. Он не исследует, но требует; он не объясняет, он приказывает; он не занимается раскопками, он возводит здания до небес. Какое ему дело до конечной причины? Его влечет конечная цель. Ключевая точка его духовного усилия — не естественная история творения, но — рай.

Будущий рай, само собой. Активист враждебен и пассивности, и пассеизму. Из истории он не желает учиться ничему — кроме того, что ее делали субъекты, не заботившиеся об истории. Активист — это футурист (скажем, несмотря на опасность смешения понятий). Он никогда не заботится о том, что было; всегда о том, что будет; но то, что будет, силой разумных существ следует привести в соответствие с тем, что должно стать; в этом задача; и то, что должно стать, никак нельзя вывести из того, что есть. Историцизм, позитивизм, эмпиризм — давно и закономерно аннулированные предактивистскими движениями (в частности, неокантианством), но в действительности все еще остающиеся у власти, — станут целью его ожесточенного наступления.

Он рационалист, то есть: из сферы того, что должно быть, он исключает в качестве центрального ориентира опыт и включает в нее разум — хотя и полностью признает, что разум не может основываться на пустоте, напротив, материалом должен быть обрабатываемый разумом опыт. Натуралист (в области теории морали) провозглашает бессилие разумного существа перед природой; рацио означает: заговор разумных существ против природы... всюду, где природа «зла», то есть противится нравственной воле разумного существа. [...]

Жизнь — предпосылка всех благ; в том числе и наивысшего. Окружите же ее защитой со всех сторон! Государство — не самоцель; территория, которой оно может обогатиться, — куча навоза; человеческая жизнь, которую оно может потерять, — целый мир. Государство, ведущее войну при помощи вынужденных к этому людей, — извращение собственной идеи. Силой рацио добьемся долгого мира на земле! Установление мира во всем человечестве благодаря империи народа — чудесная фантазия! Но до тех пор, пока народы спорят о том, кому должна принадлежать честь выполнить эту задачу, империализм каждого из народов остается для других угрозой миру. Следовательно, империализм — враг тех людей, которые хотят жить. Следовательно, империализм — враг людей. Только взаимопонимание и самоограничение наций, только распространение морали, признанной в отношениях между людьми, и на отношения между государствами (например, не решать спор дракой, но улаживать его в суде), только понимание нравственной необходимости уступить часть собственной физической силы в пользу общего, то есть необходимости высшую независимость отдать сообществу наций, точнее: исполнительному органу сообщества наций, подчиняющемуся международным соглашениям, — лишь такое устранение анархии в отношениях между государствами, лишь такое преобразование их принципиального противосуществования в сосуществование может принести вечный мир.

Это значит, что активист при всех обстоятельствах — пацифист. «Утопия!» — он отказывается признавать за этим идиотским высказыванием свойство упрека. Ведь топическое, то есть уже существующее, не требует сотворения! Всякая мысль о должном устремляется к данностям, которые пока не-есть; лишь утопическое мышление значительно и достойно. Все прочее — описание, повторение, жалкое пережевывание материала, из которого сотворен мир. И слова о «недостижимости» целей — это всегда лишь клевета людей, заинтересованных в том, чтобы воля не достигла этих целей.

Разумеется, без железной воли не вызвать к жизни нежелезный век! Активист, враг войны, — сторонник борьбы. Терять собственные очертания, хныкая и тоскуя, конечно, с благими намерениями, — не его занятие; поэтому и обращается он главным образом не к тем, кто этим занимается. Он пытается разбудить стремление к раю в самых воинственных натурах, именно их он призывает к священной борьбе. Тем, слабым духом, которые падают сегодня под ударами дьявольской силы, никогда не обрести небесной силы; но сильный дьявол может стать сильным ангелом. Разжечь пацифистское пламя в самых крепких, самых устойчивых — вот великая задача! Достойная самого удивительного активистского чуда! Не давать усталому спокойную совесть, оправдывающую его усталость, — нет, боевой пыл в справедливой войне!

Перевод Н. Сироткина

Комментарий (Н. Сироткин)

Статья была впервые опубликована в альманахе «Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung», Bd. 1. B.: S. Fischer, 1919. S. 360–365. Перевод выполнен

(с сокращениями) по изданию: *Hiller Kurt.* Ortsbestimmung des Aktivismus. In: Theorie des Expressionismus / Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. S. 124–131.

* Граф Эрнст *Ревентло* (Reventlow, 1869–1943) — писатель, политический деятель, пангерманист. В 1927 г. примкнул к национал-социалистам.

* *профсоюзного секретаря Пифке* — нарицательное обозначение филистера.

* *эвдемонизм* — философско-этическая традиция и жизненная установка, согласно которой единственным или высшим человеческим благом является счастье.

Людвиг Рубинер

АКТУАЛИЗМ

В будущем все речи, высказывания, вся литература, всякое сообщение, важное для жизни, будет не психологическим — будет метафизическим. В переводе на язык нашей действительности, действительности существ, входящих в огромное человеческое сообщество, это значит: оно будет этическим. Наши уши, несмотря на смертельные годы, вслушивающиеся в Новое время, иного не допустят.

Путь, по которому мы отправимся в вечность, должен проходить через нынешнее. Плоть человека существует только один раз, но в этой неповторимости — ее высшая ценность. Чем глубже и совершеннее наше единичное бытие, тем больше общего во всех нас. Чем отчетливей наше решение, тем бесконечней сфера нашей деятельности. Только в том случае, если мы проживем нашу жизнь, жизнь человеческого существа, как совершенно земную, — только тогда мы станем и духовными существами. Отшельник и (так называемый) аскет — узко мыслящие чудаки. В духовном они видят особое существование, как дети смотрят на свет через калейдоскоп; у них в голове путаница, так как они отделяют человеческое мышление от духа и сближают мышление с наблюдением наблюдателя; наконец, они ничего не претворяют в жизнь, но лишь мечтают о претворении. Любое учение, исходящее только лишь из «избежания греха», — может быть великим, но остается учением красивой позы, символическим учением, учением определенного положения. Нет ничего более гнусного, чем проповедь особости, и ничего более страшного, чем изоляция. Только то учение — и единственно оно — имеет для людей смысл, проповедь которого ставит веху на пути, открываемом нашим вопросом: что мы должны делать?

Чего мы делать не должны, сегодня мы знаем больше, чем когда-нибудь.

Но ответом на этот вопрос никогда не может быть: «Ждать!» — Напротив, ответ, формулируемый в отношении к конкретнейшим частностям, должен звучать: «Действовать!» И: «Самостоятельно действовать!» И: «Действовать вместе!» Требовать следует еще большего; определить: когда действовать, как действовать, в каком направлении действовать.

Когда мы действуем, мы часто совершаем несправедливые поступки. Отвергать по этой причине действие — ложный выход. Наше обособление, обособление недействующего, — намного большая несправедливость. Каждый знает это по своему практическому опыту. Упомяну лишь самое скверное: тот, кто обособился, хочет, чтобы его не «беспокоили». Но нам дано часто совершать несправедливости, когда мы действуем из добрых намерений и во имя справедливости. Без добра и без цели справедливости нет действия; то, что — неверно — называют так, представляет собой лишь автоматическое, вновь торопливо возвращающееся в себя движение качнувшегося часового маятника. Но подлинное действие — это всегда действие во имя духа. И что же такое «избежание греха», как не украшение; декорация этического; художественный промысел общественной жизни! Стремление «очистить» жизнь от зла — не душевное и не духовное стремление. Это просто удобно. Это — самое страшное и самое жалкое состояние — дает удовлетворение! Разве не знаем мы те высокие, светлые и жалкие пустые лаборатории, пивные, торговые дворцы, в которых беспокоящего, неприятного и так называемого нехудожественного избегали? Это главные свидетельства монументальности, проистекающей из человеческого страха. Так же и избе-

жание греха приводит к безлюдной архитектонике жизни. И в самом идеальном случае бежавший от людей наблюдатель, сидящий в переполняемом эхом главном зале своего безгрешного монументального здания, полагает, что сам свободен от греха. В то время как за стенами зло со всех сторон бешено устремляется на штурм оплота невинности.

Не к избежанию греха следует стремиться, но к противостоянию злу.

Но противостояние злу — лишь небольшой фрагмент жизни, включенный в широкую сферу действия. Тот, кто действует, кто действует во имя духа, тот в то же время живет в извечном противостоянии злу.

Отвернувшиеся от мира и предающиеся экстазу восхваляют вневременный взгляд на мир. Не верьте им! Ибо тот, кто смотрит на мир вне времени, знает лишь Я, но не знает другого. Он не знает добра и зла, не знает справедливости и несправедливости. Он не знает ценностей. Но ценности суть божественные ориентиры, данные человеку. Живущий вне времени пытается заставить нас поверить, будто он познал Бога. Но это невозможно. И он обманывает себя и нас ради бегства. Лишь в величайшие мгновения жизни мы можем прийти к собственному осознанию существования Бога. Но такие мгновения навеки влагают нам в руки божественные ориентиры, ценности. И напротив, мистическая безвременность — всего лишь извинение за занятия исключительно психологическим складом человека, его элементарными составляющими. Самодовольное, пустое, уравнивающее все подряд — обесценивающее — непротивление психологического, в противовес метафизическому существованию человека, всегда обнаруживается во времена кризиса. Более того: его проявление и есть кризис.

Да будет свято наше время. Высшее требование, стоящее перед нами, гласит: «Сейчас!» Уход от времени означает отсрочку. Беря отсрочку, мы перестаем быть людьми. Не обнадеживать необходимо сегодня, но утешать. Лишь когда мы даем, активно, духовно любим, когда мы действуем — лишь тогда мы можем утешать. Нам не остается ничего иного, как вмешаться в дела мира.

Откладывание, пустые обещания наносят человечеству глубочайшие раны. Только вечное и каждый раз по-новому чудотворное решение момента, мужество к непременному «Прямо сейчас!» может нас спасти. Мы не сможем ни понять вечность, ни жить в ней без противовеса «сейчас». Но именно поверхностное, ограниченное, непосредственное и пылающее «сейчас» — тот трамплин, с которого начинается прорыв в вечность и который сам разлетается на куски под напором наших ног.

Перевод Н. Сироткина

Статья была впервые опубликована в экспрессионистическом журнале «Die weißen Blätter», 1916, 4. Quartal, S. 70–72. Сокращенный перевод выполнен по изданию: Rubiner Ludwig. Aktualismus. In: Theorie des Expressionismus/ Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. S. 116–119.

Йоханнес Баадер

ВОСЕМЬ ВСЕЛЕНСКИХ ТЕЗИСОВ
о небесном порядке человечества магистра Иоанна Баадера вкупе с объяснениями оного

Начался новый акт божественной комедии, и его лейтмотив таков: люди знают, что они живут на небесах.

Люди — ангелы и живут на небесах.

Они сами и все тела, окружающие их, — вселенские скопления высочайшего порядка.

Химические и физические изменения, происходящие в них, — это волшебные действа, более таинственные и более великие, нежели любое крушение мира или любое его творение в сфере так называемых звезд.

Каждое духовное и душевное проявление и впечатление более чудесно, нежели самое невероятное событие из тех, что описаны в сказках «Тысячи и одной ночи».

Всякое деяние и попущение человека и всех тел совершается для поддержания небесных забав — как высочайшего разряда игра, созерцаемая и переживаемая так же многосторонне, как элементы нашего сознания противостоят процессу их протекания.

Элементом сознания является не только человек, но также и все те системы вселенского устройства, из которых он состоит и посреди которых он живет — как ангел.

Смерть — это сказка для детей, а вера в Бога была одним из правил игры все то время, пока люди не знали, что земля — такая же часть небес, как и все другое.

Вселенское сознание в Боге не нуждается.

Где же еще нам жить, как не на небесах? Назовите мне большее чудо, чем бытие мира и человека.

Что такое Вселенная и что такое вселенское скопление?

Биологической науке удалось вычислить, сколько миллиардов космосов-вселенных кружат в одной-единственной клетке человеческой печени. 227 000 миллиардов. Столько молекул необходимо, чтобы только одна пылинка, содержащаяся в печени, функционировала так, как привык здоровый человек.

Насколько велики эти молекулы?

Поднимитесь на борт небесного корабля, что летит дальше Луны и дальше звезд. И далеко за звездный венок Млечного Пути, вдаль, за необитаемое пространство. Смотрите, как уменьшается Земля, и Луна, и Солнце. И как все больше съеживается звездный венок Млечного Пути, чем дальше мы удаляемся от него в пространстве.

И если мы проплывем еще дальше в космическом мраке, то и звездный венок Млечного Пути превратится в черточку, а затем — в крохотную точку, мерцающую перед нами.

Но если бы мы забыли, что мы пришли оттуда, забыли, что проделали путь мимо лун и пылающих солнц, из мира, в котором существовали такие вещи, как немецкий рейхстаг, и германский кайзер, и народы, раздиравшие друг друга в растерзанных лесах, и убивавшие друг друга ядовитыми газами, и топившие друг друга в бушующих водах мировых морей; если бы мы забыли все это, и стояли в космическом корабле, и неотягощенным глазом новорожденного видели, как перед нами плывет трепещущая, мерцающая крохотная точка; кто захотел бы сказать нам, что эта точка больше, чем последняя пылающая искра от спички, зажегшей послеобеденную сигару и не-

брежно брошенной нами в пожирающую темноту пространства. И *та, и та — точки, малые лишь потому, что мы мерим поверхностной меркой и отделены от них множеством миров.* Если бы мы жили в обоих этих мирах и мерили внутренней меркой, и *точка Млечного Пути*, и *искра от спички*, и *молекула* были бы одинаково неизмеримо велики — как целые вселенные.

Перевод Н. Сироткина

Статья была впервые опубликована в отдельной брошюре: *Baader J.* Die acht Weltsätze des Meisters Johannes Baader über die Ordnung der Menschen im Himmel nebst Erklärungen desselben. Mit einigen Worten über sein Leben versehen, herausgegeben und verlegt bei den Saturnen in Mühlheim an der Donau. A. D. MCMXIX. Перевод выполнен по изданию: *Baader Johannes.* Die acht Weltsätze // Dada total / Hrsg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer in Verb. mit Angela Merte. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 135–136.

Йоханнес Баадер

КТО ТАКОЙ ДАДАИСТ?

Дадаист — это человек, который знает и любит жизнь во всех ее необозримых формах и говорит: «Не только здесь, но и там, и там, и там есть жизнь — да, да, да!» Это значит, что подлинному дадаисту подвластен весь спектр человеческих проявлений жизни, начиная от гротескного самобичевания и до священнейшего слова богослужения на созревшем, всем людям принадлежащем земном шаре. И я позабочусь о том, чтобы на этой земле и впредь жили люди. Люди, которые управляют своим духом и, опираясь на него, создадут новое человечество.

Обердада.

Я выше национального собрания. Не по праву партии, но по праву духа.

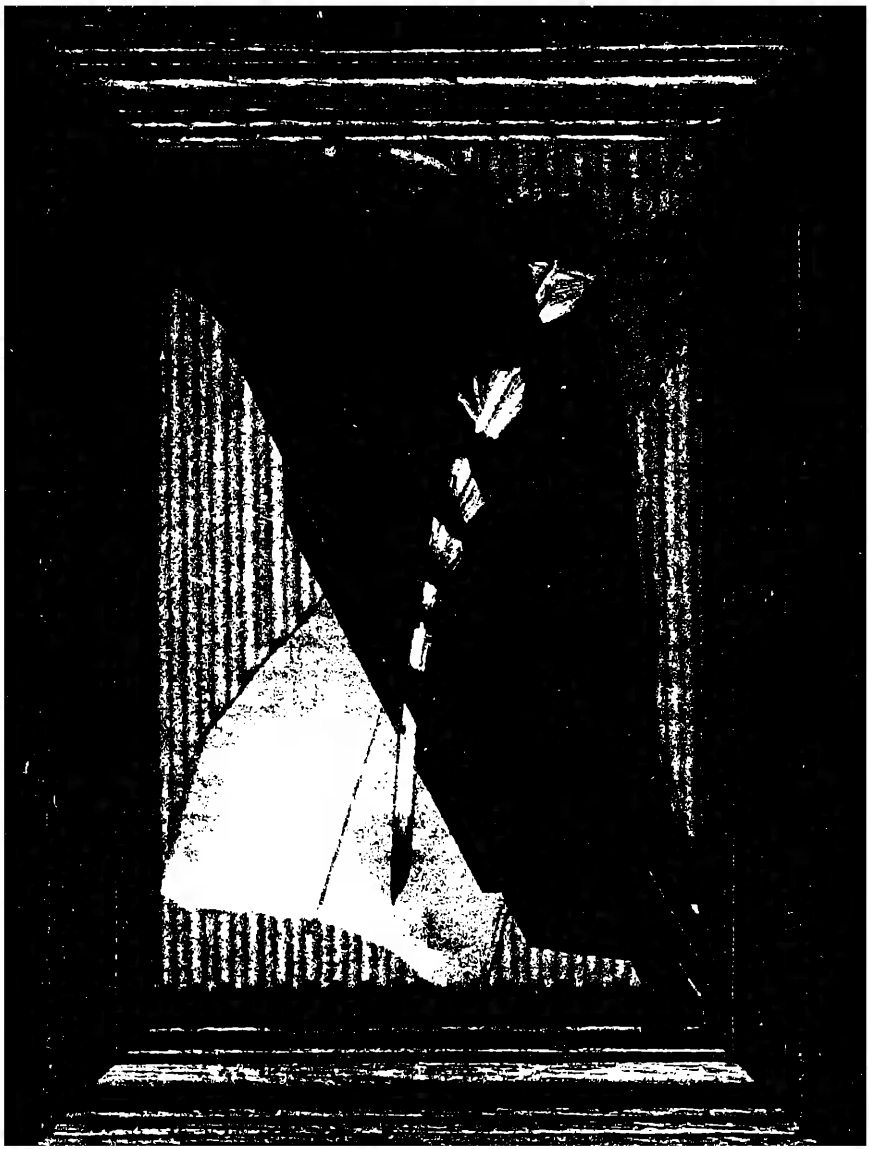
До тех пор, пока есть римский папа, есть и Христос.

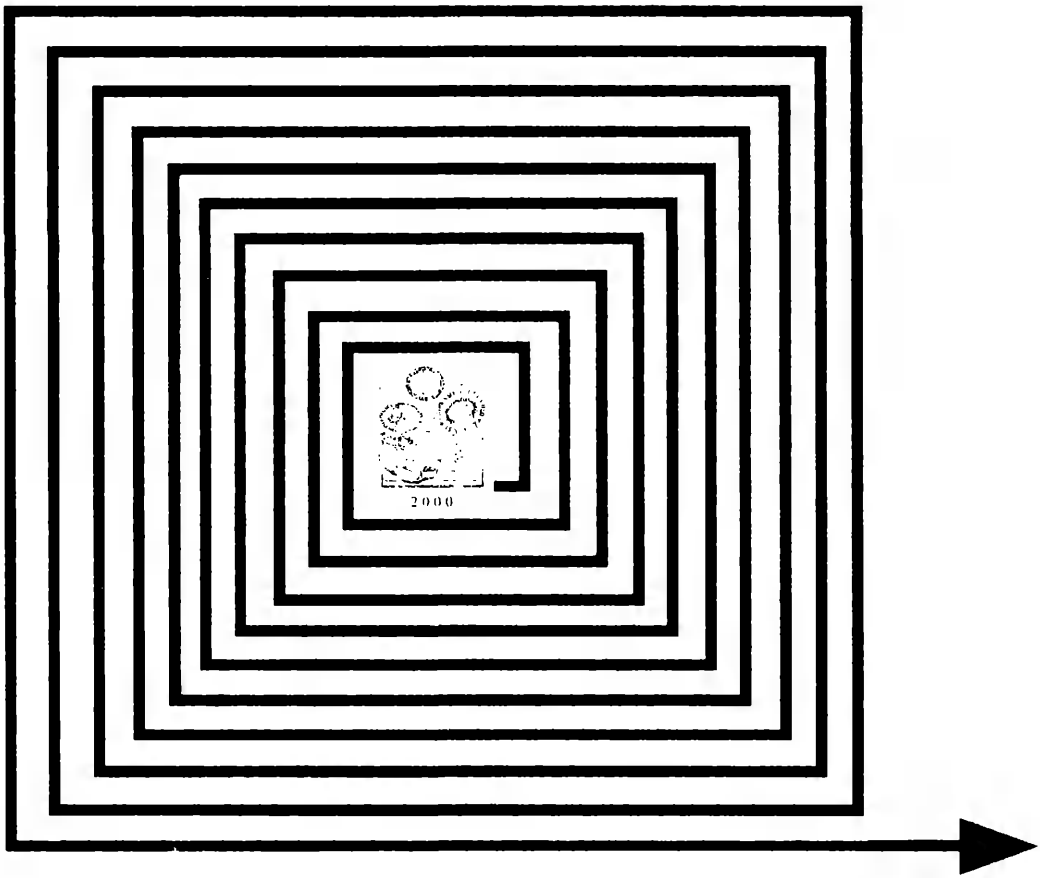
Кто не хочет следовать за мной как за «Христом», того я рад видеть в числе друзей «обердада». Кто и обердада не любит, пусть идет со мной как с человеком, охватывающим всю Вселенную.

Перевод Н. Сироткина

Комментарий

Заметка была впервые опубликована на титульном листе журнала «Die freie Straße», № 10, 1918. Перевод выполнен по изданию: *Baader Johannes.* Wer ist Dadaist? // Dada total / Hrsg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer in Verb. mit Angela Merte. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 134.




2000

III.
АВАНГАРД НАШИХ ДНЕЙ: ВЫХОД В ГИПЕРТЕКСТ

2000

Александр Федулов

Наталья Фатеева

ЧТО ПРОИСХОДИТ В ЯЗЫКЕ И ЗА ЯЗЫКОМ: АКТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ПОЭЗИИ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВЕКА

пусти язык-то
п о Э т и с я
пусти!
А. Федулов

Уже неоднократно писалось о том, что в современной поэзии сильна установка на эксперимент, т. е. отчетливо выражено стремление преодолеть единообразие и статичность визуальной, звуковой и ритмико-синтаксической формы стихового ряда и этим достичь его семантической многомерности. Но при этом никогда не ставился вопрос о том, насколько порождаемый такими опытами по «сдвигу» формы смысл, во-первых, выводим из существующих знаний о самом языке, его истории и функционировании; во-вторых, соотносим с уже существующими моделями концептуализации мира и, в-третьих, способен быть воспринят читателями. Интересно также оценить, насколько изменения, происходящие в рамках языка художественной литературы, обусловлены общеязыковыми процессами и насколько они детерминированы именно поэтической функцией языка. В то же время, поскольку современный этап развития литературы характеризуется многообразием направлений (неофутуризм, метареализм, концептуализм, арьергард и др.) и индивидуальных стилей, встает проблема разграничения общих и индивидуальных лингвостилистических тенденций.

На наш взгляд, можно говорить о том, что в современном поэтическом тексте начинают переосмысляться и приобретать новые измерения все языковые элементы, его составляющие, — от звука (фонемы) до целого стихового ряда, и возникает новое представление о дискретности языковых единиц. Точнее, современная поэзия еще раз обращает наше внимание на то, что представление о дискретности языковых единиц в исторической перспективе изменчиво и оно связано с формой записи и воспроизведения текста.

Конечно, различные перспективы развертывания стихотворного текста и возможности его пересегментации связаны с конструктивным параметром его вертикального контекста — уже изначально стих есть «речь более чем одного измерения»: он получает не только линейное развертывание, но и членится на отрезки, не обусловленные синтаксическим делением, и эти отрезки могут быть многократно соотносимы между собой.

О переосмыслении, которое осуществляется иным членением речевого потока как внутри строки, так и между строками, уже писалось — например, в книге Л.В. Зубовой «Современная русская поэзия в контексте истории языка» (М.: НЛО, 2000). Глава, где описываются подобные явления, называется очень показательно: «Синтаксис и смежные явления словообразования». И действительно, речь в ней идет о переос-

мыслении соотношения между «синтагматикой» и «парадигматикой» единиц стихотворного текста[1].

Если даже только посмотреть на графическую запись большинства современных текстов, написанных в нетрадиционной манере, то почти каждый из них имеет свой рисунок расположения на странице, и в этом рисунке отчетливо проступают не знаки, соединяющие отдельные элементы в целое, а знаки, их разъединяющие и трансформирующие[2]. По горизонтальной оси (внутри стихового ряда) — это тире и другие знаки препинания как между словами, так и внутри слова; распределение пробелов, шрифтовые выделения, использование заглавных букв, гаплология, переход на другой алфавит или другую систему знаков, пересегментация текста и др.), по вертикальной — особое использование границы строки для внутрисловного переноса и анжабемана, величина интервала между строками, векторное построение текста и архитектура (последние два типа расположения текста на странице свойственны Ры Никоновой), членение текста на несколько параллельных вертикальных потоков (например, у Л. Березовчук, А. Горнона, Е. Мнацакановой), которые задают альтернативные пути чтения текста или его многоголосие.

Все эти приемы, взрывающие изнутри линейное течение стихотворного текста и делающее его поистине текстом двух и более измерений, вызывают непредсказуемые трансформации одних языковых элементов в другие, нейтрализуют семантические и формальные границы между морфемой, словом, словосочетанием и целостной предикативной единицей, делают относительными понятия слитности и раздельности написания. Последнее позволяет строить тексты, противоположные по своему принципу: в них намеренно используются нерасчлененные, голофрастические образования, а также слияния и сращения целостных словосочетаний и даже предикативных единиц (при этом дефис, как мы увидим, играет двойственную роль соединения-расчленения).

Проанализируем, к примеру, несколько фрагментов из реквиема Е. Мнацакановой «Осень в лазарете невинных сестер» (1988, 1998). Первый фрагмент из «Песни милосердного брата» даже трудно воспроизвести вслух, поскольку, с одной стороны, неизвестно, как правильно читать написанные слитно образования, а с другой, — эти вновь «слитые» поэтессой последовательности в какой-то мере сами воспроизводят устную речь, которая, по словам ученых, представляет собой «причудливое сочетание неразборчивых звуков, плохо произнесенных слогов, пауз, стяжений. И, что хуже всего, нет никакой видимой связи между разрывами в произносимых звуках и границами между отдельными словами» [Норман Линдсей, 1974, 140].

БРАТ! Болят и скорбят и струятся пустые
глазницы!
В лазарете Сестер Непокойных — покойник...
бродитбратбродитбредитбратбродбро
дитбредет в беде в беде в дожде в дождь в дожде вежды струятся слепятся
дождедаждьдаждьдаждьдаждьнам днесьднесьвесьв беде
в беде в воде везде вбедевводе в аду в воде в дожде
по колено в беде

---

[1] Вышла статья Л.В. Зубовой [2003], которая так и называется — «Поэтическое отражение конфликта синтагматики с парадигматикой».

[2] Как мы помним, Иосиф Бродский в «Нобелевской лекции» (1987) заметил, что стихотворение — или «черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства по отношению к его телу» [Бродский, 1992, 192].

Во втором фрагменте в единый звуковой ряд встают русские, церковно-славянские, латинские и немецкие слова, и это многоязычие позволяет новые звуковые сочетания в слоговой структуре ряда:

лейтесь luceat eis
lux слейтесь luceat лейтесь eis вечно eis
лейтесь ewiges слейтесь ewiges лейтесь eis вечно ewig
eis разлейтесь eis lux
perpetua светом luceat
eis разлейся ewiges вечно

Дж. Янечек, анализируя этот фрагмент, отмечает, что в нем «чрезвычайно важна трехъязычная парономастическая связь между русским *лейтесь*, латинским *luceat eis* (да воссияет им) и, наконец, немецким *ewiges* (вечный) — связь, усиливающая семантические ассоциации и достигающая кульминации в конце части» [Янечек, 2003, 277]. Воспроизведенные таким образом стиховые ряды говорят об относительности не только слитного/раздельного написания, но и выбора алфавита и системы орфографической записи — они ориентированы лишь на запись звучания (что может выводить на поверхность в современном тексте архаичные и неправильные формы)[3].

Это, в свою очередь, открывает широкие возможности для создания грамматических неологизмов. В частности, в одном из следующих фрагментов латинская форма eis провоцирует появление в тексте форм повелительного наклонения с возвратной частицей и сама выступает как аналог междометий *ай, эй*:

eis ай, вернись, воротись, обратись, eis вернись
<...>
Эй вернись воротись обернись DONA EIS эй вернись обернись

В этом парадигматическом по сути ряду появляется и латинская форма императива (*DONA EIS* — букв. *даждь им*), которая корреспондирует с церковно-славянской формулой *даждь нам днесь*, написанной ранее слитно.

Точно так же ниже и латинская форма первого лица CREDO встает в единый ряд с русскими глаголами 1-го лица, обретая в этом ряду свое первоначальное значение «верую»:

CREDO Я ВЕРЮ! CREDO!! ВЕРИШЬ?
Верю! Веришь? приду! credo! гряду!

Так порождаются ряды, в которых поэт говорит одновременно на разных языках и в то же время на своем одном — поэтическом, в котором доминирует звуковое начало. Конечно, появление данного «многоязычного» текста во многом связано с самой структурой католического реквиема, который служит фоном для «Реквиема» Мнацакановой: он начинается и кончается фразой «Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis» (*Покой вечный даруй им, Господи, и свет непрестанный да воссияет им*). Эта фраза рассыпается в болезненном, почти бредовом сознании лирического «Я» и обрастает немецким фоном, поскольку сама поэтесса переехала жить в Вену, а потом Германию.

[3] Данный фрагмент напоминает макаронические стихи С. Полоцкого религиозного содержания, например, «На Рождество» (боярину Б.М. Хитрово), в которых перемежаются «славенский», польский и латинский языки (см. [Сазонова, 1991, 127]).

Многоязычие — вообще отличительная черта русских поэтов, живущих в эмиграции или курсирующих между Россией и Западом. Такое миро- и самоощущение прекрасно передано в стихотворении В. Ломазова, в котором ощущение «распадающегося» языка связывается прежде всего не с пространством, а временем, которое заставляет раздвинуть «скобы языка»:

...затонувшее время
eingetauchte Zeit
скобы языка — не — не чуждого совсем
обрусев — города — в атлантической гипсовой связке
или газетная чушь —
пальцы —
свинец —
типогра —
гра —
ти —

Подобные поэтические образования предвидел еще Э. Сепир: «Некоторые художники, чей дух {сосредоточен} в значительной мере в неязыковом (лучше сказать в обобщенно языковом) пласту, встречают даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода словесной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которые только способна обычная речь. Языковое выражение их искусства часто представляется напряженным, оно порою звучит как перевод с неизвестного оригинала, каковым оно, собственно говоря, в действительности и является» (глава «Язык и литература») [Сепир, 1993, 197].

В связи с восприятием поэтического языка как перевода особо показательны строки из стихотворения Е. Кацюбы «Дождь на Ивана Купалу», в которых в одном ряду соседствуют русское слово и его итальянский перевод (волосы — *capelli*), омонимичный русскому слову *капели* «падающие капли воды»:

Волосы стали capelli — капели —
дождю параллели,
как я тебе и постели.

Создается единая образная картина женских волос, с которых стекает вода, и она буквально «параллельна» идущему дождю, сопровождающему праздник Ивана Купалы (что задано заглавием), так что в этом контексте имя бога плодородия паронимастически связывается с капающим дождем.

На фоне подобного «полилингвизма» в современной русской поэзии символично и начало одного из последних текстов А. Альчук, строки которого не только проясняют сущность палиндрома, т. е. полностью обратимого текста, но и саму идею введения в русский текст иноязычных вкраплений. Функцию зеркального отражения (ср. mirrow) в данном случае принимает на себя запись смысла при помощи разных алфавитов, выводящих в разные языковые «миры»:

палиндром —
отражение в MIRROW
МИРОВ

Современный поэт В. Мельников даже изобрел особый способ «спаривания» русских и иноязычных слов и морфем в одно новое поэтическое слово. Ср.:

Сбежав из въЮго-Западни,
плыву на save'ero-исток —
связав в контузел всех, кто дал
мне обе'shining не тускнеть.

Свой прием он называет «муфта-лингва». В основе этого приема как раз и лежит тенденция к многоязычию поэтического языка, которая позволяет создавать не только словообразовательные, но и грамматические неологизмы, порождение которых становится возможным при относительной свободе и аморфности синтаксических связей в стихе.

Как мы видим, иностранные и русские формообразования в стихе могут приобретать несвойственную им новую форму. Прежде всего эти формы — результат языковой игры, но в то же время сама «языковая игра» становится возможной благодаря тонкому лингвистическому чутью поэтов, ощущающих себя вне рамок конкретного языка — т. е. гражданами всего мира. Так, в ироническом стихотворении «Кузнечикус» Г. Сапгир даже изобретает свою латынь, в которой окончание «ус» омонимично русскому слову «ус» (усы — отличительная черта портрета самого автора). В единый ряд с подобными «латинизмами» попадают и хлебниковские слова-маркеры (*зинзивер* из стихотворения «Кузнечик» — название вида синицы, другое имя которой «кузнечик»):

Беру ваш мир — и этакий макарус
Из стеклодранок строю аппаратуус
Кузнечикус — и зинзивер[4] *икарус!*
Не звездомер не время-акробатус
Сам-сон лечу я нет пути обрауунс
Пусть солнце попадает в точку! в ту!

Поскольку многоязычные тексты несут в себе память о всех представленных в них языковых системах, то они подчеркнуто интертекстуальны по своей природе. Легче всего интертекстуальность обнаруживается при введении в текст имен собственных. В этом отношении особенно интересен текст С. Бирюкова «Онтология французской философии» (2003):

Онтология
Антология
Апология

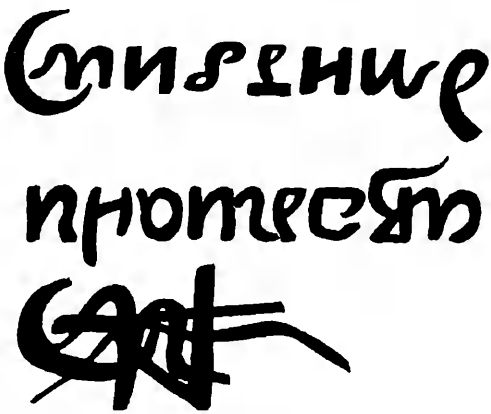
Фу-фу-фу-фу ———— ко-ко-ко
фу на фиг ко

[4] Стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик» со словом-маркером «зинзивер» стало основой многих вариаций современных поэтов, вплоть до переписывания его языком графики С. Сигеем. В основании же подобного «многоязычного» выражения лежит заданная Хлебниковым мощность его заумного, «птичьего» языка: ср. *Крылышкуя золотописьмом / Тончайших жил,* / Кузнечик в кузов пуза уложил / Прибрежных много трав и вер. / «Пинь, пинь, пинь» — тарарахнул зинзивер. / О, лебедиво! / О, озари!

Делез
не туда полез
Лакан
лакал
Гваттари
повтори-повтори-повтори
Бланшо
шо хорошо то хорошо
Деррида деррида , ой дери да ой
дерррри да, ой да да
Бодрийяр
бодр и яр
симулякрами обуян
Глюк с манн
т. е. глюк с манном

Бирюков как бы играет с интертекстуальностью, пытаясь уложить имена знаменитых личностей — представителей других языков и культур в ритм русского народного танца. Осваиваясь в новой для себя языковой среде, эти имена распадаются на слоги и части, приобретая не свойственную им в языке-источнике внутреннюю форму. Игра, собственно, и идет на несоответствии формы и содержания: серьезность и сложность созданных этими философами, писателями и композитором текстов противостоит подчеркнуто игровой манере воспроизведения их имен, как бы предлагая перевести весь философский подтекст в иронический регистр. Иными словами, сами эти великие имена становятся в русской языковой среде лишь «симулякрами».

Еще одна обращающая на себя внимание особенность современных текстов — частое отсутствие заглавных букв в начале строк при отсутствии или индивидуальном использовании знаков препинания. Распространение этого приема можно объяснить так: все элементы текста равны с точки зрения смысла (даже имена собственные и заглавия стихотворений могут писаться с маленькой буквы), а главными знаками членения и интонирования становятся пробелы и границы строк. Н.А. Николина даже считает, что «беспунктуационные» тексты сами провоцируют разного рода голофрастические образования. Таким образом снимается четкая линейная организация текста, текст может читаться в прямом и обратном порядке (широкое распространение получают палиндромы и листовертни (последние изобретены Д. Авалиани). Листовертни — это особые поэтико-графические произведения, которые читаются не одинаково, а по-разному, если их перевернуть с ног на голову (их ось вращения не вертикальна, а горизонтальна), т. е. перевернуть лист бумаги. Русская же графика в них, ориентированная на вязь, — декоративное письмо, при котором буквы соединяются в непрерывный орнамент (некоторые виды древнеславянского, арабского письма), заметно преображена для достижения эффекта «двойного чтения». В итоге мы получаем не только двойное графическое исполнение, но и двойное поэтическое видение текста (в чем тоже можно видеть аналог текстам XVII века). Так, приведенный ниже текст в одном измерении читается как антитеза «Смирение Протест», в другом, перевернутом — в нем высвечивается фамилия и имя автора: Авалиани Дмитрий.



При этом меняется и дополняется функция заглавных букв — они приобретают словообразовательную функцию: прописные буквы внутри слова получают функцию вычленения новых слов из старых или переосмысления частей уже существующих слов. К примеру, в стихотворении под названием «выход» (2003) А. Альчук:

глубОКО
высОКО
далОКО

О(КО шки)
тОльКО толкни
дВЕРЬ!

отчетливо стремление автора визуализировать его семантику при помощи пересегментации элементов слов, расположенных по вертикали. Стих открывается тремя наречиями, указывающими на три возможные направления в пространстве и, соответственно, на три способа «видения» этого пространства. Подобную визуальную пространственную перспективу задает элемент ОКО, выделенный заглавными буквами как полнозначный в структуре ранее существующего слова, правда, в третьем наречии *далОКО* Альчук для этого пришлось прибегнуть чуть ли не к фонематической записи. При этом реальные корни слов продолжают нести свое основное значение «выси», «глуби» и «дали». Затем по ходу стихотворения мы из внешнего пространства попадаем во внутреннее и, согласно его заглавию, ищем выход. Этот «выход» нам снова подсказывается визуально, при помощи «орудийного» слова ОКО, означающего «орган зрения», и этимологически производного от него слова «окошко», т. е. «маленькое окно». Но кроме того, что поэтесса находит слово «ОКОшко», буквально обозначающее «отверстие в стене для света и воздуха, а также рама со стеклом, закрывающая это отверстие», она при помощи скобок и особой расстановки пробелов рисует еще одну семантическую картинку, которую благодаря особому членению элементов языка видит «глаз»: кроме «ока» и «окошка», в тексте мы находим слово «кошки», которых мы нередко видим сидящими у окна — ср. О(КО шки). Это слово оказывается «обрамленным» скобками и вписанным в основную структуру строки, пробелы же позволяют тройное чтение единиц ОКО — ОКОШКИ — КОШКИ,

вычленяемых из глубинного смысла строки при обнажении ее инфраструктуры. Но «окно» — только один из семантических «выходов» этого стихотворения. Второй «выход» уже задается не только внешним, но и внутренним зрением: в слове дВЕРЬ! с восклицательным знаком мы также видим несколько смыслов: буквальный — *дверь* «проем в стене для входа и выхода», если же посмотрим на внутреннее членение этого слова, то найдем повелительную форму глагола ВЕРЬ!, а вместе два первых прочтения обнажают глубинный смысл всего стихотворения, спроецированный на текст Евангелия: ср. «*Так, когда вы увидите сие, знайте, что близко при дверях*» (Мф. 24,23). Так, фактически «слово» по своей семантической структуре превращается в «словосочетание», точнее в компрессивную «словесную конструкцию», неологическую по своей форме записи.

Подобный же эффект наложения и компрессии, порождающий вариативные способы чтения, может создаваться и при помощи знаков препинания — черточки (она выполняет в поэтическом тексте функцию, среднюю между дефисом и тире, — она и внутрисловный, и межсловный знак), скобок, иногда даже благодаря запятым и пробелам. Так, в тексте Н. Азаровой существует альтернатива «взгляда» на прошлое —

глядеть-на-прошлое
повы-ше-и
голову
задрав

или «повыше шеи голову задрав», или «повыше и голову задрав»; в однословном стихотворении А. Альчук:

спасиБо(г)де Ты(?)

особой расстановкой больших букв, знаков препинания и пробелов задается идея поиска «Бога»; а у А. Мельникова запятые в каком-то смысле воспроизводят мелькание текста на экране компьютера[5] — ведь пишущий человек находится в зависимости от адекватности его программ и языковой кодировки:

Страх
оши, биться в опре, деленьи порядка.
Черные окна,
словно ***эк, раны***
по, тухших дисплеев в облупленных
рамах

Благодаря же особой расстановке пробелов и заглавной букве посреди слова А. Федулов создает грамматический неологизм *п о Э т и с я*, имеющий более чем одну мотивацию: это и деепричастие от имени «поэт», и возвратная форма инфинитива *поэтиться* (*пусти язык-то поэтиться*) в редуцированном воспроизведении:

пусти язык-то
п о Э т и с я
пусти!

---

[5] О влиянии компьютерного представления текста на его графику и семантику см. подробно [Суховей, 2003].

Так, по велению Федулова, «язык» сам становится «поэтом» и приобретает способность «поэтить себя».

«Удвоение смысла» создается также при внутристиховном переносе, т. е. при активизации границы ряда и даже строфы, которая вторгается в словоделение. А именно: у А. Полякова «литература» действительно оказывается построенной из букв-«литер»:

За то, что воздух выдан на века,
благодарим тебя, о повелитель!
За влажный окрик допотопных ***литер-***
атур*, читай — за мясо языка...*

А А. Скидан легко переходит на границе строф с «иврита» на русифицированный французский, стирая и пространственные границы между Израилем, Германией и Россией:

По-немецки, Бог-Нахтигаль, соври,
отпуская Гретхен грехи с ***иври-***

та-т-а-тет *мне пела про тот исход,*
обломился которым кронштадтский лед...

Как мы видим, вертикальный контекст играет особую роль в перераспределении сегментов слова между строками. Всем известны так называемые «пустотные» стихотворения Г. Сапгира типа:

Хелмеци — поэт —
он слова кромса
понял све и вет
также Хокуса

наш великий Пу
второпях слова
в чернови опу
и негодова

сколь несме поги
на просторах лит
так что мне — Сапги
и сам бог велит

в которых по усеченным частям слов восстанавливается его целостная форма. За счет минус-приемов поэтом достигается потенциальная открытость формы стиха: эксплицитный текст минимизируется, в нем снимаются проявленные форманты и, соответственно, грамматические связи. В данном тексте «сокращенная запись» становится и предметом метаязыковой игры: современный поэт порождает текст наподобие пушкинских черновиков, которые современные текстологи пытаются расшифровать (к слову сказать, Г. Сапгир создал целый цикл «Черновики Пушкина», в котором он дописывает незаконченные пушкинские отрывки и заполняет пустые места, оставленные Пушкиным).

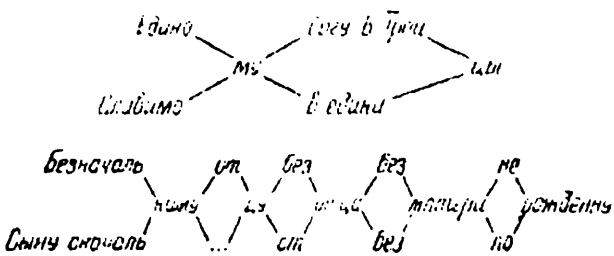
В другом же стихотворении, выполненном в той же манере, Сапгир благодаря особому членению на двустишия и особой организации горизонтальных и вертикальных связей создает реальную многоплановость текста: он читается по диагонали и вертикали, вверх и вниз, существует одновременно в двух наклонениях и обращен к нескольким временным планам:

вот бы род на друг план
я уже дился на гой нете

вот бы им ин кар
я уже мею ную му

если бы взир ин глаз
я уже раю ными зами

Как ни странно, но и это творение конца XX века вновь обращает нас к поэзии барокко. Показательный пример приводит А.М. Панченко в своей книге «Русская стихотворная культура XVII века» [1973], а именно написанное в стихах предисловие Евстратия к «Азбуковнику» 1613 года, представляющее собой особый, заимствованный с Запада т. н. «серпантинный», или «симфонический», стих.



В каждом двустишии подобного стиха «какие-то элементы (флексии, предлоги, иногда значимые слова) исключались из обоих стихов и писались особо — между строк, так что двустишие становилось зигзагообразным» [Панченко, 1973, 30]. Единый принцип построения текстов говорит о том, что они ориентированы на «затрудненность формы», в результате разгадывания которой постигается некий неуловимый сразу смысл.

Я затрудняюсь однозначно определить, какую функцию имели подобные перестановки в поэзии XVII века, но в современной поэзии «переформатированием» и «пересегментированием» поэтической материи на поверхность текста иконически выводится его внутреннее содержание. В основе пересегментации лежат две тенденции — лексикализация аффиксов и грамматических показателей и реэтимологизация корневых элементов. Такую вновь образованную сквозную лексико-грамматическую текстуру, которую сам автор называет «избыточной», находим в одном из стихотворений Н. Азаровой, входящем в цикл «Отстранение» (2003):

казалось ***бы***
почему ***бы***
мне ***бы***
не ***быть***
укрытой в *не-быте*
толпой *за-бытой?*

из-битые
рифмы отринуты
из-быт-очность
вещей, людей
стихов
избыточность

Здесь частица ***бы*** по своему положению в стихе вновь возводится к глаголу ***быти***, этот же корень «бытия» реэтимологизируется в словах ***быт***, ***забытый***, ***избыточность***, которые вступают в отношение паронимической аттракции со словом ***избитые*** — так в стихотворении создается сквозная вертикальная инфраструктура. Обнажение инфраструктуры слова, строки и всего текста позволяет многократную кодировку одних и тех же элементов. При этом динамизируется не только сама ткань текста, но и его восприятие: параметр дополнительной «ритмизации» наслаивается на параметр дополнительной «визуализации». Показательны с этой точки зрения строки Н. Азаровой из стихотворного цикла «Тени на потолке»

те-пло-те-нью-истончится
те-ло-ли-нией-про-длить-ли?

строение которых обнажает тот факт, что разделение слова или текста на части парадоксальным способом становится формой сокращенной записи лежащего за ними невыразимого смысла, который приводится в движение самим актом членения, к тому же части могут читаться в ином коде, чем вся последовательность.

Элементы расчлененного слова могут и переставляться, визуально воплощая в себе то, о чем текст говорит. Так, в тексте Е. Кацюбы идея «рассыпания» снега воплощена в неологических формах, созданных из слова «снегопад»:

Опускается
него-спад
рассыпается
снег-по-ад
обнимается
снегопад

Итак, каждый языковой знак выстраивает на странице не только собственно вербальную, но и свою визуальную линию смысла. Недаром поэты начинают активно использовать знаки препинания как знаки визуальной организации стиха, служащие специальными отметками для его интонирования. Иногда даже знаки препинания полностью заменяют вербальные знаки, они визуализируются и семиотически создают образы, не передаваемые словами. Так, смысл, заложенный в поэтической строке Г. Айги (из стихотворения, посвященного памяти О. Мандельштама), записывается

не только на лексико-семантическом, но и пунктуационно-визуальном уровне, сопровождающем словесный:
(и зримо-разрывающе: «Я — Есмь! »):

Доминантным в строке оказывается синестетическое наречие «зримо-разрывающе», получающее иконическое воплощение в знаке тире, разделяющем «Я» и глагол существования «Есмь!» с восклицательным знаком; вся же строка заключена в скобки (фиксирующие некоторую внутреннюю целостность), а затем эти скобки открываются вовне двоеточием.

Как можно было заметить, не только морфемы, но и каждая из частей слова становится способной приобретать семантическую и формальную самостоятельность. Поэтому на смену «избыточности» приходит ее противоположность — сокращение или усечение слова лишь только до корневых или служебных элементов, которые в структуре стиха самодостаточны за счет возможного достраивания по вертикали:

Ср. у Сергея Бирюкова:

И увидите то что вы наз и зан
И теперь ываете

или

и я
не могу
ничего сказать
на ия
на ять

Отдельные «форманты» могут даже выходить на поверхность текста в виде заглавия. Так, одно из стихотворений Е. Сазиной называется — «ТЬ», оно открывается строкой *Нить идти по тони нитной*, которая затем находит продолжение в серединных строках:

Коренить живую плоть
Веер пальцев распуская
Гладить струны нервных клеток

Обнаруживается, что элемент *-ть* здесь одновременно и суффикс инфинитива (*коренить, гладить*), и финальный элемент существительных с конечным омонимичным буквосочетанием — *ть* (*нить, плоть*). Подобный аналогизм иногда даже не позволяет точно определить принадлежность поэтического слова к определенной части речи. А именно, в конечных строках текста Сазиной одна аналогия иррадиирует в другую — еще один суффикс инфинитива *-ти* получает отражение в конечном элементе косвенного падежа имени *ни-ти*, и образуется синкретическое глагольно-именное образование *нитти*, в котором проступает отрицание:

Раскидав по плечам нити
По плетеной тонкой нити
Нитти нитти нитти идти

Подобное функционирование формант, служебных частей речи и знаков препинания, эквивалентных словам, влияющее на изменение структуры всего стиха, приводит к нивелированию различий между самостоятельными и служебными, вербальными и невербальными знаковыми единицами. К тому же морфемы и служебные части речи, ставшие самостоятельными, могут получать трансляцию и в жестах, которые визуализируют «перевод» приставок в предлоги, союзы и частицы.

Такой метод воспроизведения письменного текста предложила Л. Березовчук. Рассмотрим фрагмент из ее исторической композиции «поднадзорные — соглядатаи» (1996) (заглавие ее сама поэтесса необычно воспроизвела с маленькой буквы): Ср. слова Маргариты:

Пусто и ***БЕЗ-***
мятежно. ***О-***
ставь хоть молитвы слова! Но и они ***СО-***
творенного тобой не ***ИЗ-***
меняют: из меня
память о силе любви твоего тела не ***ИЗ-***
гонит ***НИ-***
кто.

Благодаря использованию шрифтовых выделений, заглавных букв, а также особой организации стихоразделов (по принципу внутристовного переноса), приставки — элементы морфологической структуры слова — превращаются в предлоги, частицы или междометия — хоть и служебные, но слова и части речи. Декламатор же, воспроизводящий этот текст, на месте подобного «слова-указателя» замолкает, заменяет речь жестами, «имитирующими означивание служебными частями речи пространственных аспектов реальности» [Березовчук, 2004]. Жесты для разных текстов не импровизируются, а соответствуют специально составленному и отрепетированному перечню условных движений. Они, с одной стороны, заменяют собой слова, с другой — анимируют вербальные знаки. В результате соприкосновения разных систем чтения этого текста слова, «потерявшие» свою приставку и начинающиеся теперь с корневой части, изменяют смысл текста едва ли не на противоположный.

С учетом всех выше описанных явлений нам кажется возможным предложить пересмотреть само лингвистическое определение «слова», а также содержание языковых процессов, вкладываемых в понятия «словоизменения» и «словообразования», поскольку относительным становится само представление о структурной оформленности слова и невозможности знаков препинания и пауз внутри него. В то же время границы слова в рамках строки расширяются и в сторону образования словосочетаний и предикативных образований. В связи с этим интересно, почти все тексты Айги пишутся с маленькой буквы и среди них появляются образования с заглавными, прежде всего неологизмы-сращения, подобные цветаевским[6]:

и — ровен мир! — река серебряна поляна золотиста
я юн (как с ***Губ-что-Свет****)*
(«Вдруг — мелькание праздника»),

[6] Ср. у Цветаевой: *...Лежит цвет-наш-трезвенник, /Как пьяный какой.../ Крылышек промежду /Грудку-взял-ей-стан...* («Царь-Девица»); *Уж ты кровь моя-нарушенная-робь.../ К деве - слуга: «Крест-тебе-ключ!»../ Голова-моя-пропажа.../ Голова-моя-завалы..* («Молодец»).

в которых орфографически «капитализируются» не только именные, но и глагольные сочетания-неологизмы. Данные образования таким образом субстантивируются и могут даже употребляться с предлогами:

раня себя понимаю что где-то ***Струится-свет-слез***
<...>
— преграда-приманка в игре
для ***Плачется-ярче-чем-мозг-у-дарящего-выше***
и есть самомысль при которой гощу
(«Ты с конца»).

Подобные голофрастические сращения можно признать некоторым аналогом инкорпорирующих комплексов: компоненты предикативных образований сливаются, поглощая распространители, при этом обычно сохраняются синтаксические отношения между ними, в результате в тексте образуется слово-предложение (см. также [Николина, 2004]), которое благодаря предлогу даже обретает словоизменительную парадигму имени, правда, обнаруживающую свойства аналитизма. Подобные образования стирают границу между предложением, словосочетанием и словом, и поэтическая «самомысль» в стиховом ряду приобретает «слитный групповой смысл» (Ю.Н. Тынянов). Надо сказать, что эти языковые образования во многом заданы самим фактом существования стиховых рядов, которые обеспечивают их некоторую графическую изолированность.

Нельзя не упомянуть, что в стихах возможны также и голофрастические сочетания, подобные разговорным:

Музыка отлучилась в ***я-не-скажу-куда*** (В. Куллэ);

Американский бар набитый как трамвай
где-извините-я-не-говорю-по-русски (Н. Искренко).

Разница между первыми и вторыми состоит в следующем: если вторые воспроизводят реальное языковое выражение, порожденное стереотипной ситуацией, то первые сами порождают некоторую поэтическую, доселе не существующую ситуацию, т. е. они обладают имагинативной силой. Подобные сращения, по мысли Н.А. Николиной [2004], «оформляют недискретные, с точки зрения автора, «коммуникативные фрагменты» текста, которые осознаются как единый образ. <...> Целостные номинации утверждают новые правила членения текста, требующего максимальной активности его восприятия». В то же время мы наблюдаем, что «слитный групповой смысл» слова и их части приобретают именно в строке — на сдвиге границ слова, ряда[7] и в вертикальной структуре стиха. Ср. еще один фрагмент из стихотворения Г. Айги, в котором подобные образования выступают как «словоподобия» того, чему нет имени:

---

[7] О.А. Хансен-Лёве [2001:84] так определяет понятие подобного «сдвига»: «В более узком смысле «сдвиг» здесь означает смещение границ слова, прием, который как никакой другой демонстрирует графическую детерминацию семасиологизации — аналогично технике переноса в стихе (сдвиг границ стиха) <...> В обоих случаях слово в своей визуально-буквальной материальности выступает как порождающий значение элемент: графический сдвиг границы слога ведет к смещению семантической перспективы или связанных с ней гетерогенных интерпретационных ходов, интерферирующих с омофоничной идентичностью слова, отстраняющих ее, обнажая».

(отблистанье
покрыло: и имени нет
чего-иль-кого-Что-теперь-и-назвать-уже-пусто-и-поздно! — того: в отстраненье закрытом! —
лишь кости сияют скорей чем свет глаз над лицом!)
и бесточечно-и-раздробляюще-нечтое
словоподобие
(«И: Едино-Овраг»)

Противоположную тенденцию представляет так называемый пуантелизм Г. Сапгира, противопоставленный и знаменитой «лесенке» В. Маяковского как формообразующему элементу словесного ритма. По мнению современного поэта, «в расположении стихов ступеньками наблюдается некоторая механика — сдвиги строк, как рычаги», в чем «проявляется понимание страницы, как плакатного листа». В противовес этому для создания малой цезуры Сапгир решил записывать стихи нормальными четверостишиями и строфами, но каждое слово или группу слов писать с большой буквы, отделяя двойным или тройным интервалом. Таким образом, по мнению поэта, виден пуантелизм текста — все паузы сохраняются. Ср.:

Невесна Нетепло Негород Неветер
Немашина Непрохожий Негазета Нечитаю
Непришел Необнял Негубы Неженщина
Не люблю — и на чувстве этом не настаиваю

Развеялось Нет Ни венка Ни могилы
Ни процессий Ни кладбища Ни рыданий Ни памяти
Ни дома Ни улицы Ни звука Ни атома
Чисто и пусто Форма отсутствия

Все это говорит о том, что теснота связи между словами внутри стихового ряда каждый раз задается самим автором, и нет раз и навсегда заданных параметров ни семантической, ни синтаксической «тесноты стихового ряда»[8]. Способы организации стихового ряда и вертикального контекста стиха исторически изменчивы, что связано с подвижностью границ слова, аморфностью синтаксических связей, подвижностью и иногда аномальностью порядка слов в стихе. Более того, создание заумных текстов, в наше время во многом использующих и возможности многоязычия, ведет к свободе орфографической формы слова и даже позволяет семантизировать «ошибки» и «описки»[9].

Отметим также, что образование новых языковых форм определяется не только процессами словообразовательной мотивации, но и совмещением грамматических категорий. Нашу мысль доказывает яркий пример из И. Бродского:

Но, видимо, воздух — только сырье для кружев, <...>
И статуи стынут, хотя на дворе — бесстужев,
казненный потом декабрист, и настал январь.

[8] М.Л. Гаспаров, оспаривая в своей статье [Гаспаров, 2003] тезис о семантической «тесноте стихового ряда», введенный Ю.Н. Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка», выводит в заглавие тезис о «синтаксической тесноте стихового ряда», который, на наш взгляд, не менее спорен, чем тыняновский.

[9] О семантизации «ошибки» и «описки» в современной поэзии см. [Фатеева, 2002].

В языковой форме *бесстужев* накладываются друг на друга категории «признаковости» и «предметности», «одушевленности» и «неодушевленности», она может восприниматься и как имя собственное, и как имя нарицательное, и как краткое прилагательное; одновременно в тексте происходит и наложение временных планов. Очевидно, что при образовании подобных неологизмов мотивация слова становится «расщепленной»: так, в еще одном примере из Бродского глагол *комнеет* возможно признать произведенным и от слова *ком* («становится похожим на ком») и от слова *комната* («приобретает очертания комнаты»), и от предлога с местоимением *ко мне*.

Снаружи темнеет, верней — синеет, точней — чернеет.
Деревья в окне отменяет, диван комнеет.
(И. Бродский)

Целую совокупность обсуждаемых нами языковых явлений находим в звукоподражательном тексте Е. Кацюба под названием «Летний императив».

Погружай
в шмелиные рукава руки
Окружай
кольчугой стрекоз торс
в мерцающей азбуке
жуж-зуз-вз-з-з
открывая-закрывая
двери-двери-двери
крыльями в-из в-из в-из
<...>
Пепельные призраки
бледные привиденья
открывают-закрывают
двери-двери-двери
крыльями из-за из-за из-за
воздух владеют тайные знаки
Мы их изучим —
закрой глаза!

Структура текста создается в первую очередь благодаря инициальным формам императива (*погружай, окружай*), которые задают и звуковую основу текста, наполненного шипящими и свистящими звуками (*ж/ш, з/с, жуж-зуз*). При этом в строении рядов пропадает различие между служебными словами (предлогами *в-из в-из в-из, из-за из-за из-за*) и частями слова (приставками *вз-з-з*), поскольку ведущей становится звуковая линия текста, которая повторно семантизируется, создавая из тех и других «просодические жесты» (Т.М. Николаева). Сами же летающие насекомые вырастают из «мерцающей азбуки» записанного на бумаге текста и приобретают некоторое заумное перевернутое глагольное ономатопоэтическое название *жуж-зуз-вз-з-з* — «жужжу взлетая». Подчиняясь предлогам-приставкам, выражающим жесты, имена и глаголы также сливаются в одну динамическую линию, подобную раскрывшимся крыльям (*двери-двери-двери, открывая-закрывая, открывают-закрывают*), в которой становятся переставленными объекты и субъекты: ср. *воздух владеют тайные знаки*. Так, согласно Кацюбе, получается, что изучить функционирование языковых

знаков в поэтическом тексте можно только закрыв глаза на нормативную «императивную» грамматику.

Итак, на современном этапе мы имеем дело с новым способом записи стихотворного текста, который совмещает в себе (а) запись текста при помощи языковых знаков; (б) «партитуру» его сонорного воспроизведения[10]; а в случае иконичности, (в) графические символы для экспликации внутренней структуры его смысла, которые при исполнении могут выражаться и жестами. Одно только перечисление функций семиотической записи стиха говорит о том, что поэтический текст сейчас не может существовать статично только как «слова на бумаге» — он должен непременно воссоздаваться в звуке, в визуальной трансляции и жесте. Вот почему сегодня можно говорить о синтезе разных форм существования поэзии — вербальной, визуальной, аудиальной (сонорной) и перформативной (акциональной)[11]. В то же время установка на семиотизацию стиховых явлений сигнализирует о том, что письменная форма текста все же первична — без своей структурно-графической формы текст не существует и не запоминается. Таким образом, поэты как бы буквально реализуют тезис Ю.М. Лотмана, что поэтический текст есть именно «вторичная моделирующая система».

В заключение попытаемся ответить на вопросы, поставленные в самом начале доклада. Первый из них касался тех семантических преобразований в поэтическом языке, которые обусловлены поиском «новой» формы, — насколько эти преобразования «трансформируют» сам язык? Единственный вывод, который пока можно сделать, такой: в современной поэзии тропы как семантические преобразования перестают играть первостепенную роль, а на их место приходят своеобразные «формотропы», в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический «сдвиг». Подобные «формотропы» работают одновременно на всех уровнях текста, при этом процессы словоизменения, словообразования и образования синтаксических конструкций не расходятся по разным уровням языка, а порождают некоторый синтетический тип неологизмов из элементов единого звукового ряда. Конечно, явления, наблюдаемые в стихотворном тексте на рубеже XX–XXI веков, имеют и ретроспективную проекцию в первую четверть XX века — в эпоху расцвета так называемого формализма (см.: Фатеева, 2002). К примеру, в стихотворении В. Каменского «Водотражали» мы наблюдаем тот же синтетический подход к динамизации формы стиха и тенденцию к стяжению смысла, что и в современных текстах: ср.

РыбаКИдали
сетИЗлодок —
сетИЗлодок
рыбаКИдали.
<...>
воданебится
небоводится —

[10] О том, что чтение стихов подобно чтению партитуры, писал еще Б.М. Эйхенбаум в своей книге «Мелодика стиха».

[11] Появились и книги, репрезентирующие эти направления поэзии. Это «Зевгма» (1994) и «Теория и практика русского поэтического авангарда» (1998), «Року укор. Поэтические начала» (2003) С. Бирюкова, две международные антологии Д. Булатова: «Точка зрения: Визуальная поэзия. 90-е годы» (1998) и «Homo sonorus. Международная антология саунд-поэзии» (2001).

небоводится
воданебится

Поэтому на современном этапе в какой-то степени можно говорить (эта идея предложена Ю.С. Степановым) о «втором рождении» русского формализма, который явно осознает свою «вторичность» и открыто играет на ней.

Дополним лишь то, что подобное же стремление к усиленной семиотизации стихотворного текста и к взаимодействию его с другими видами искусства наблюдалось и при создании русской силлабической поэзии в XVII веке (ср. тексты Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Ивана Величковского). В поэзии барокко также культивировался «образ слова как графического знака», а форма текста становилась «визуальной репрезентацией идеи, метафорой в графической форме» [Сазонова, 1991, 78–79]. Видимо, любое новаторство в области поэтического языка прежде всего выражается в модификации плана выражения текста.

Вторая проблема: насколько вновь вводимые способы записи и воспроизведения стихотворного текста влияют на процессы концептуализации мира, за ними стоящего. Ответ на этот вопрос, видимо, кроется в том определении, которое Р. Якобсон дал поэтической функции языка — «направленность поэтического выражения на само себя». В каком-то смысле современные поэты доводят эту «направленность» до предела, семантизируя любые изменения языковой структуры (фонетические, орфографические, словообразовательные, грамматические, ритмические), так что преобразованный языковой знак сам начинает моделировать свое содержание. Мы показали, что внутренняя структура знаковых единиц проступает на поверхность текста, обусловливая установку на разрушение «обычной» связи между означающим и означаемым и на установление новой связи поверх старой, превращая их из знаков в «образы». Так, идея развертывания текста на странице и его обратимости уже заложена в самом «образе» строк Е. Кацюбы:

Мир строился сверху вниз,
будто падая ниц
с лест-ниц,
стра-ниц,
рес-ниц...

И последнее: насколько подобные преобразования формы в современных текстах могут быть адекватно воспринято читателем? Скорее всего, ответ на этот вопрос очень прост: понимание достигается только через желание «понять», а язык дает каждому, им владеющему, равные исходные возможности.

Литература

Березовчук Л. «Новая риторика»: на пути к речевому многоголосию // Поэтика поиска, или поиск поэтики: Сборник материалов международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». М., 2004.

Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. М., 1992.

Гаспаров М.Л. «Боемструй»: синтаксическая теснота стихового ряда // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика: К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. М., 2003.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000.

Зубова Л.В. Поэтическое отражение конфликта синтагматики с парадигматикой// Поэтика. Стихосложение. Лингвистика: К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. М., 2003.

Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. М., 1974.

Николина Н.А. Современное поэтическое словотворчество// Поэтика поиска, или поиск поэтики: Сборник материалов международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». М., 2004.

Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991.

Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.

Суховей Д. Круги компьютерного рая (семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990–2000 годов)// НЛО, № 62, 2003 (4).

Фатеева Н.А. Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент?// Язык и Искусство. Динамический авангард наших дней. М., 2002.

Хансен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001.

Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой// НЛО, № 62, 2003 (4).

Людмила Зубова

СЕМИОТИКА СРАВНЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сравнение, один из самых традиционных и постоянно обновляемых поэтических тропов, представляет собой своеобразный «текст в тексте», если оно не ограничено стереотипным употреблением[1].

Поскольку спецификой сравнения в отличие от метафоры, перифразы, аллегории, символа и прочих уподобляющих тропов является раздельное обозначение предмета и образа сравнения[2], этот троп диалектичен и процессуален: сходство предметов, свойств, действий, замечаемое или устанавливаемое поэтом, не отменяет их автономности, а картина мира автора обнаруживает в тексте свое становление.

Роль сравнения в познании действительности исторически изменчива. Генетически сравнение — «прозаический акт сознания, расчленившего природу» (Веселовский, 1989, 146); «Процесс совершился в такой последовательности формул: человек — дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево» (Указ. соч., 145–146). В современном словесном искусстве функция сравнения противоположна исходной: оно не обособляет, а сближает представления о реалиях.

Семиотически сравнения «являют собой явный уровень моделирования» (Фарыно, 1980, 57). При этом изображаемый реальный мир «получает статус внешнего по отношению к создаваемому миру языка описания, средства интерпретации и т. п.» (Там же).

Сравнение семиотично по своей природе: его структура изоморфна структуре любого языкового знака, предполагающего связь означающего с означаемым. Иконические знаки, индексы и символы (см. анализ этих терминов Ч. Пирса: Якобсон, 1983, 104) находят свое воплощение и в сравнительных конструкциях: именно эти отношения между означающим и означаемым, порознь и в совокупности, составляют сущность мотивирующего основания сравнения.

Как показывают исследования современных лингвистов и литературоведов, в эволюции сравнений самыми заметными тенденциями XX века являются их депоэтизация, устраняющая пафос традиционных поэтических уподоблений, расширение круга видовых обозначений, гиперболизация образов, семантическая смежность компонентов, обмен местами между предметом сравнения и его образом (Кожевникова, 1995, 6–78). Сравнения становятся эллиптичными, аморфными, усложненными метафоризацией компонентов, активизируются сравнения с непредметной и с имплицитной основой признака (Некрасова, 1977, 254–278); в осмыслении мира преобладает интеллектуальный аспект, растет число гипотетических сравнений, увеличивается

---

[1] Поэтические штампы и языковые устойчивые сочетания тоже могут выполнять эстетическую функцию, создаваемую контекстом, например развернутые сравнения, преобразованные сравнения.

[2] В лингвистической поэтике используются разные термины для обозначения двух компонентов сравнительного оборота, в частности наиболее употребительные термины *субъект* и *объект сравнения* (напр., Некрасова, 1977), *предмет изображения* и *опорное слово тропа* (Кожевникова, 1995) *левый* и *правый члены в парадигме образов* (напр., Павлович, 1995, 1999). Термины *предмет и образ сравнения* (напр., Северская, 1994; Кожевникова, Петрова, 2000; Ковтунова, 2003) еще не вошли в широкий обиход, но представляются наиболее удачными, так как позволяют избежать двусмысленности слова *объект* и условности в обозначения левого и правого компонентов сравнения.

количество сравнений с двумя линиями связи между их компонентами (Таратута, 1995). М. Крепс отмечает, что для многих поэтов XX века характерен «перенос ориентации с уместности на неожиданность» сравнений (Крепс, 1984, 78). И.И. Ковтунова, анализируя сравнения Пастернака, обращает внимание на метонимические сравнения: «образы сравнений разнородны, но их объединяет общность эмоционального восприятия», иногда поддерживаемая звуковым сближением слов, например: *Распухший кустарник был бел, как испуг* (Ковтунова, 2003, 102, 122).

В целом сравнения становятся все более разнообразными лексически, объединяют далекие друг от друга семантические поля, структурно усложняются, активно взаимодействуют с другими тропами.

Наблюдения над сравнениями, встречающимися в поэзии конца XX–начала XXI века, показывают высокую интенсивность проявления всех этих тенденций.

При этом обнаруживается повышенное внимание авторов к свойствам языкового знака: во-первых, сами знаки во многих текстах становятся и предметом, и образом сравнения; во-вторых, внутрисистемные отношения знаков часто выполняют текстопорождающую функцию[3]. Исходя из сказанного, в статье рассматриваются два семиотических аспекта современных поэтических сравнений: 1. Знак как предмет и образ сравнения; 2. Относительное значение слов в структуре сравнения[4].

Понятно, что без внимания к плану выражения поэзия вообще невозможна, но в наше время филологическая рефлексия поэтов настолько активизировалась, что во многих текстах означающее становится означаемым: «...общесемиотический взгляд распространяется за пределы лингвистики и семиотики. Осознанно или неосознанно, им начинают пользоваться писатели, писатели приписывают его своим героям (или открывают его у них), литературные персонажи формируют взгляды читателей, и семиотические идеи проникают в быт» (Степанов, 1998, 27).

1. Знак как предмет и образ сравнения

Уподобление мироздания книге и тексту, имеющее древнюю традицию (см.: Панченко, Смирнов, 1971; Аверинцев, 1977, 183–209; Маковский, 1999), в XX веке получает интенсивное развитие, в частности у Хлебникова, Мандельштама и, более всего, в поэзии Бродского (см.: Полухина, 1989, 169–181; Ахапкин, 1998; 2000; 2001; 2002; 2003), а к концу XX века оно становится массовым (см.: Зубова, 2000, 15–33, Фатеева, 2001, 416–429). Ведущие позиции в современной литературе занимают филологическая поэзия и филологическая проза, для которых язык становится не столько средством, сколько объектом изображения (Новиков, 2001).

Наиболее наглядно семиотичность сравнений проявляется в уподоблении разнообразных сущностей графическим знакам. Поэты часто объявляют о приоритете письменности в своем сознании:

Башенки Лувра,
самолет снится,
люди — как буквы,

[3] Этому современные авторы, несомненно, во многом научились у Маяковского, Хлебникова, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой.

[4] Относительное значение слов определяется их способностью указывать на внутриязыковые связи — в противоположность безотносительному значению, указывающему на внеязыковую реальность (см.: Степанов, 1998, 27).

лампочки — луны,
крестики — птицы...
Будь что будет!
(*Соснора*);

Стояли у первых незримых дверей,
как буквы в одном алфавите,
Володя, и Лена, и Марк, и Андрей,
и Коля, и Гена, и Витя
(*Яснов*).

Второй пример взят из текста о юности поэтов, и сравнение является метафорическим: речь идет о том, что из этих букв составляется письменность, литература.

Сравнения чего-либо с начертанием буквы прежде всего иконичны, они указывают на зрительное подобие сущностей, принадлежащих к разным сферам бытия:

Сад густ, как тесно набранное «Ж»
(*Бродский*);

В бачке очковая змея
Лежит, свернувшись буквой «я»
(*Крепс*);

Грудь, как у Ф,
Талия, как у Х,
Линия бедер, как у О.
А?!!
(*Коваль*);

как буква У танцуют две дороги
(*Иконников-Галицкий*);

Насекомая похоть в траву привлекает галчат,
и, покуда они не заметили пищу свою,
из футляра кузнечика острые локти торчат
на манер W
(*Кальпиди*).

Во многих текстах сравнения с буквой являются способом самопознания и самоидентификации:

Как тридцать третья буква,
я пячусь всю жизнь вперед
(*Бродский*);

«Как ты жил в эти годы?» — **«Как буква «г» в «ого»**
(*Бродский*)[5];

[5] Анализ этого примера см.: Ахапкин, 2002, 81.

Я отвернусь, как латинское R,
к стенке пустой. Не ищи идеала
в жизни. Ты сам для кого-то пример
(*Хорват*).

Однако сравнения такого типа не исчерпываются указанием на зрительное подобие: если буква «Ж» в строке Бродского *Сад густ, как тесно набранное «Ж»* формирует иконическое сравнение, то звук, обозначаемый этой буквой дает представление о жужжании насекомых в саду, и сравнение становится индексальным[6]. Во многих случаях непредметные основания сравнений оказываются значимее внешнего сходства. Так, сравнение из стихов Е. Хорвата *«Я отвернусь, как латинское R»*, мотивированное зеркально симметричным отражением буквы «Я» в латинском «R» (а эти знаки начинают и заканчивают строку) становится метафорой отказа от собственной личности в попытке перейти на другую знаковую систему самоидентификации. Буква латинского алфавита в данном случае становится знаком-символом. Возможно, что здесь значимо и рычащее звучание [r] как обозначение эмоции.

Основанием сравнения нередко оказывается судьба буквы, становящейся символом ушедшей эпохи:

О, как неизреченны души,
утраченные, словно ять
(*Миронов*);

Да льдинка стойкая в стакане,
как в слове ПУШКИНЪ твердый знак
(*Казарин*).

В современной поэзии активен образ иероглифа — как образ концентрированного смысла в непонятном знаке, отсылающем к восточной культуре, истории:

Ветер несет нас на Запад, как желтые семена
из лопнувшего стручка, — туда, где стоит Стена.
На фоне ее человек уродлив и страшен, как иероглиф,
как любые другие неразборчивые письмена
(*Бродский*);

все покрывается двойной, допустим, нежностью, покуда
вампиры собственной слюной
нас занавесили от блуда.
<...>
Над ними вьются пчелы ос,
как иероглифы Корана:
они ведь к луковкам волос
привили луковку тюльпана
(*Кальпиди*).

[6] См. анализ нескольких примеров с метафоризацией буквы «ж» и соответствующего звука в поэзии Бродского: Ахапкин, 2002, 83–85.

Кроме зрительного подобия знаков препинания изображаемым реалиям, основанием сравнения становится представление о функциях знаков, в частности интонационных и смысловых:

десять лет на свободе
а все еще каждое утро
просыпаешься в позе плода
весь подобравшись
ладони зажаты в коленях
подбородок — между ключиц
и лежишь себе как запятая
в документе каком-то
на письме симпатическом тайном
совершенно секретном
(*Кривулин*);

Очи черные, ночи белые, вполнакала
электричество, речи вздорные, полбокала
недопитого бледно-желтого, **как знак вопроса —**
черенок в пузырьках — поникшая черная роза
(*Лосев*);

Бывает вот сижу каким-нибудь вопросом
Перед портретом на стене моей в тельняшке
(*Кучерявкин*);

Увы, докучный Иванов!
Ты сух и сгорблен, как кавычка!
Какая горькая привычка —
Закрыв глаза, не видеть снов!
(*Зельченко*);

Ужо примеришь на себе,
почуяв после третьей стопки
какое там нрзб
укрыто в угловые скобки.
Так заглянувший в пустоту
приветствует земную участь,
смирив сквозящий по хребту
животный ужас
(*Куллэ*).

В этих примерах запятая предстает образом гипотетического продолжения жизни в инобытии — как продолжения текста в придаточном предложении; вопросительный знак, на который похожа поза сутулящегося человека и любого изогнутого предмета, побуждает думать об ответе; кавычка, многофункциональная в пунктуации (см.: Шварцкопф, 1997) дает представление и о том, что докучный человек воспринимается как цитата, и о том, что отношение к нему ироническое. Неблагозвучное сочетание *как кавычка* ([какка...ка]) не только усиливает образ неловкости, имити-

руя заикание, но и, возможно, отсылает к имени старательного переписчика Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя. Скобки, назначение которых — ограничивать вставной, необязательный текст, оказываются метафорой границ жизни.

Знаки нотной грамоты, становясь образами сравнений, неизбежно вызывают представление о звуках:

Болезненны, безлики ночи,
как незаписанные ноты
(*Соснора*);

Взять меня, например, я любое движенье души
выставлял напоказ,
У других же подобное встретив, свирепел и смеялся,
а то принимался зевать.
Равнодушный, как небо к земле, как, допустим, диез
равнодушен к бекару...
(*Лейкин*).

В строчках В. Сосноры образы травмирующего отсутствия света и звука объединяются и ассонансной рифмой *ночи — ноты*. Возможно, в данном случае существенны и фразеологические связи слов, а именно, языковая метафора *глухая ночь*. У В. Лейкина сравнение основано и на семантике знаков, и на их отношении друг к другу. Эмоция, с которой персонаж *любое движенье души выставлял напоказ*, уподобляется диезу — знаку, сигнализирующему о повышении звука на полтона, а эмоции *свирепел и смеялся, а то принимался зевать* сравниваются с бекаром, отменяющим действие диеза и бемоля. Кроме того, сравнение основано на пресуппозиции олицетворения знаков: в тексте говорится о том, что не знаки равнодушны, как человек, а человек равнодушен, как знаки. Здесь имеется связь и с таким тропом, как оксюморон: образом равнодушия оказывается знак повышения тона. В таком случае равнодушие получается весьма оптимистическим: повышающий знак игнорирует перспективу его отмены.

Иконичность сравнений часто предстает импульсом к созданию символического образа, особенно когда называемый знак, с которым нечто сравнивается, сам по себе является символом или эмблемой, например, крест как знак смерти, горизонтально расположенная восьмерка как знак бесконечности:

Где град Китеж!.. Где враны Венеры, где иглы и месяц, –
я под поезд бросался, на рельсах, как крестик, лежал...
Электрический лязг... мгла шампанского света... колеса...
секунды...
(*Соснора*);

Бесконечность, велосипедной восьмеркой
принюхивающаяся к коридору...
(*Бродский*);

И вечер делит сутки пополам,
как ножницы восьмерку на нули
(*Бродский*);

и танцуют цифрой восемь
на болоте мотыльки
(*Воронежский*).

В большинстве текстов, где графический знак — образ сравнения, этот троп является одновременно и литотой: почти всегда эталон сравнения оказывается существенно меньше размером, чем сравниваемый предмет. Но это касается только иконического признака сравнений. Индексальный признак тех же самых сравнений гиперболизирует сравниваемое, толкуя его как воплощение символа.

Для современной поэзии типично также сравнение предмета со словом, частью речи, падежом, членом предложения, рифмой, стихотворным размером, строкой, почерком — со всем, что может быть отнесено к семантическому полю письма. Приведем некоторые примеры, попутно их анализируя:

пока толпа дождей дозором обходила
окрестные века с их белой прямизной,
графиня-озорник, прелестная на диво,
улыбкой отреклась от паузы одной,
которая одна среди старинных пауз
мерцала об одном, подобно слову «сталь»,
подобно слову «миг», который опадает
беззвучней и желтей осеннего листа
(*Казаков*);

Эта внутрь односложна, как смерть,
и двусложна, словно жизнь, но темней.
В ней пробоина, прореха, пробел
и бензиновый течет запашок
(*Левин*).

Оба контекста показывают, как в современной поэзии воссоздается мифологическое сознание, не отделяющее слова от обозначенного им предмета. Обратим внимание на то, что в стихах В. Казакова этот синкретизм слова и предмета дан как пресуппозиция высказывания. Именно статус пресуппозиции подтверждает, что «образный язык, который избирают художники, имманентно несет в себе архаическую семантику не условного сходства, а субстанционального единства» (Бройтман, 2001, 320).

В последнем примере из стихотворения А. Левина обыгрывается конфликт между нормой и речевой практикой при употреблении наречий «внутрь» и «вовнутрь». Синтаксис и пунктуация сравнительных оборотов (написание слов *смерть* и *жизнь* без кавычек) ориентируют на то, что говорится о соответствующих реалиях, а сравнительные конструкции предлагают считать, что говорится прежде всего о словах. В результате создается ситуация неразличения слова и реалии. Если иметь в виду прямые значения прилагательных *односложна* и *двусложна*, характеризующих слоговую структуру слов, то сравнение *и двусложна, словно жизнь* оказывается неточным (на поверхностном уровне восприятия): норма предполагает односложное произнесение слова *жизнь*, что соответствует его написанию с единственным гласным. Но в живой речи часто появляется вставной гласный[7]. Парадоксальность, зага-

[7] Ср. такой текст: Жизнь? Повтори на слух. Звук-то какой. Слово само с дырой (*Айзенберг*).

дочность, сравнений, алогизм противительной конструкции *двусложна <...> но темней* делают сравнение иконическими: текст сообщает, что жизнь устроена непросто и нелогично, и это отражено свойствами слов.

В строчках

Как междометия — камыш!
Ждут рыбки нас в зерцалах дна...
(*Соснора*)

зрительное подобие устанавливается не с самим междометием, а с сопровождающим его восклицательным знаком, то есть со знаком знака (второй степенью отражения действительности). Впрочем, не исключено, что здесь имеется в виду и звуковое подобие: шорох камыша может напоминать звучание междометий типа «ах», «ох».

У В. Строчкова, который воспринимает систему мироустройства через тотально полисемантичную языковую систему, и предметом, и образом сравнения становятся персонифицированные знаки — словесные обозначения мыслей, намерений, чувств:

Перо, сипя, выводит «не хочу»
из целой своры лающего «надо»,
как «вон отсюда», пятясь по лучу
со скидками петляющего взгляда.
<...>
где нестерпимо, как «перенести»,
визжит «назад!» чугунного дефиса,
и на колени падает «пусти!»,
когда «молчать!» орет, осклабив фиксы.

Сравнения в двух следующих текстах, объединяющих грамматику с эротикой, тоже основаны на полисемии:

Не умирай, Кириллица! **Живи**
в ругательстве, молитве и эклоге,
как дательный падеж — падеж любви,
который не нуждается в предлоге!
(*Киперман*);

Но это может быть недоказуемым,
Как Подлежащая, объятая Сказуемым
(*Головин*).

У Ж. Кипермана актуализируется полисемия слов «падеж», «предлог» и потенциальная полисемия слова «дательный» (от глагола «дать» и в нейтральном, и в вульгарном употреблении). У В. Головина полисемия грамматических терминов возникает в языковой игре с грамматическим родом: одно из субстантивированных прилагательных среднего рода трансформируется в форму женского рода, другое воспринимается как форма мужского рода. Обратим внимание на то, что «она» лежит, а «он» говорит. Но совпадение мужского рода со средним в форме «сказуемым» дает основание и для другого толкования: «та, которая лежит, находится во власти речи — сказанного, говоримого».

Сравнение времени с синтаксисом выразительно представлено у Бродского:

Каждый охотник знает, где сидят фазаны, — в лужице под лежачим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим
(*Бродский*)[8].

Любопытно сравнение морали с грамматикой по заявляемому признаку их принадлежности к культуре, а не к природе:

Мораль? Ах, да, мораль. Да ведь она,
как и грамматика, отсутствует в природе
(*Лосев*).

Поскольку в мотивации сравнения участвуют разнообразные коннотации слова, можно предположить, что таким сравнением автор-филолог говорит не только о нематериальности морали, но и о том, что мораль — необходимая, но сложная и не идеально упорядоченная система.

Рифма и стихотворный размер[9] становятся образами сравнения в таких, например, текстах:

Глава последняя, ты встанешь,
в последний раз в своем лице
сменив усталость, **жизнь поставишь,**
как будто рифму, на конце
(*Бродский*);

И мух кругом летает много стай.
<...>
Снуют повсюду клейкие как рифмы
(*Волохонский*);

непоющий певец и ручья не прошел
как анапест тяжел он сидел на коре
(*Машинская*).

Для сознания современного человека, причастного к литературе, знаковый характер приобретает понятие цитаты. Цитата, обеспечивающая преемственность культуры и в то же время препятствующая свободной личной речи поэта, обрекающая его на повторение, — предмет постоянной постмодернистской рефлексии:

Играй, гитара!
Пой, цыган!
Журчите, струны, как цикады!

[8] Этот текст Бродского анализировался разными исследователями. См., напр: Пярли, 1996; Ахапкин, 2002, 47, 143–144.

[9] О знаковой сущности (эмблематичности) стихотворного размера, установленной Дж. Холлендером, см.: Гаспаров, 1979: 283.

Все наши женщины — обман.
Их поцелуи — как цитаты
(*Соснора*);

покуда не найдется краевед
и крадучись пошел, похожий на цитату
перевранную или нет
не знает сам, но смотрит виновато
(*Кривулин*).

Но в другом тексте Кривулина говорится о цитате из небесной книги:

Капля падает плющась об лужу
как цитата из книги не изданной
но когтящей терзающей душу.

Естественно, сами цитаты тоже являются знаками и часто становятся образами сравнений. В таких случаях оказывается, что действительность познается через литературу: и живым существам, и природным явлениям, и чувствам человека в сознании поэта предшествует литературный текст.

В большинстве случаев сигналом включения в интертекстуальное пространство становится фрагмент цитаты, хорошо знакомой носителям русской культуры. Это может быть указание на персонаж, на предмет, на эпизод:

Отчего — и чайник закопченный
Грустен, точно темный край небес?
Кот простой скорбит, как тот, ученый,
Знать, не без понятия, не без...
(*Знаменская*);

Любой безлюдный метр, повыше ли, пониже —
Футляр для тыия, пустая нами ниша.
Закрыта, как бидон.
Как бочка, где Гвидон
(*Степанова*);

Вот темнота скользит по глубинам глазниц,
Дышит мерно, расширяя тело до бесконечности улицы,
Где плачет ребенок, как заблудившийся трамвай
(*Кучерявкин*);

И, как вдовые Матрены, глухо воют циклотроны
(*Бродский*);

и понял я неблагодарность как благодарность-не,
покуда на люльках дети плыли опять гореть,
как греческий флот (чей список ночами пихали мне
до самой до середины, но слопал я только треть)
(*Кальпиди*).

Поскольку эпизод знаменитого текста может индексироваться одним словом, это слово, становясь образом сравнения, имеет тенденцию формировать абсурдную речь:

Когда, как памятник, глухая ночь придет,
И полная луна в окно отчаянно задышит,
То голова уже совсем не слышит,
Но улыбается, как идиот
(*Кучерявкин*).

Вероятно, здесь имеется в виду статуя Командора из пушкинского «Каменного гостя», так как известно, что приходить может именно этот памятник. В данном случае существенна и неопределенность содержания сравнения: синтаксис текста позволяет толковать его двояко: "ночь, придет, как памятник", и "ночь глухая, как памятник".

Цитируемое словосочетание иногда подается как одно слово, демонстрируя лексикализацию цитаты:

Узрев жете и па, что пляшет молодая,
Свекровь от ревности с собой не совладая,
Над ухом мужниным звенит как Дарвалдая
(*Крепс*);

Я был способен на такую подлость,
Что, вашим же ключом открыв замок,
Я в дом к Вам вполз и лег, как «рабунок»,
В районе сердца ощущая — область
(*Битов*).

Тенденция к лексикализации проявляется и таким включением цитаты в текст, при котором меняется ее синтаксическая принадлежность, свойственная источнику:

Две жили мышки во одном тазу.
Как я и я, как мгла и где же кружка
(*Степанова*).

Этот пример можно считать иконическим изображением слитности персонажей: объединение усеченных цитат из стихов Пушкина, взятых из разных текстов, предстает здесь эталоном нераздельности.

В постмодернистском обращении с произведением-источником исходное сравнение-гипербола буквализируется, приобретая смысл, противоположный исходному:

Любил ее как сорок тысяч братьев!
Не выдержала. Вскоре умерла
(*Строчков*).

Сравнение — троп, очень подходящий для нейтрализации оппозиций при одновременном их обозначении. Из многочисленных примеров уподобления конкретного и абстрактного, высокого и низкого, серьезного и смешного, природного и культур-

ного, живого и неживого ниже приведены примеры означивания природы знаками культуры:

Миновав овраги и запруду,
вьется, где дремотные леса,
облако, **похожее на Будду,**
С облаком, похожим на Христа
(*Арабов*);

Отныне жизнь... И свет не свет,
Но то, что льется с колоколен...
И даже сад, как поздний Фет,
Тяжел, и свеж, и безглаголен
(*Бек*);

В краю, где овраг пронизает глубокий
ручья голубая тесьма,

бесчинствует ежик, весьма колобокий,
в том смысле, что колок весьма:
грибам не дает ни покоя, ни роста,
кусает гадюку за хвост,
и тут же съедает — без хруста и просто,
как если б цитировал Пруста и Фроста,
лицом не особенно прост...
(*Сычев*);

Тени все длинней, как строфы Бродского.
Слышишь, зазвенел по ком-то колокол?
Кто-то, знать, зашел за грань, за линию,
и его ножом — да между ребрами
(*Шнейдер*);

И еще один, не разобрал, кто именно.
Невидим, но пахнет коровьим выменем.
Он смеялся, ужалил дождем каширским,
где опята, как пишущая машинка
(*Арабов*);

Разрезаются груши на пару скрипок.
Распадаются души на пару скрепок
(*Арабов*).

Как уже говорилось, названия знаков в качестве предмета сравнения встречаются гораздо реже. Но и относительно небольшая совокупность примеров позволяет увидеть некоторые закономерности. Прежде всего, знак, сравниваемый с чем-либо, получает в поэтическом тексте свойства, не присущие ему в обиходном языке. Сравнения этого типа ориентированы на чувственное восприятие знаков, уподобляемых предмету или живому существу:

Струились женщины, горели зеркала,
и воздух весь заполнен был смычками.
и букву ять богиня родила
тяжелую и влажную как камень
(*Лаптев*);

как бѣлыя офицеры
в обвѣтшалыхъ мундирахъ –
упорныя яти и ѣры
берлинскихъ изданїй
(*Кривулин*);

Там, за столом,
под низким абажуром,
Сидели взрослые,
Меня увидев,
Они настороженно замолчали
С недопроизнесенными словами,
Как с яблоками кислыми у губ
Надкусанными.
Они чего-то ждали от меня.
Что я уйду, наверно...
(*Крестинский*);

В ответах тоскливый сквозняк,
но розовый воздух в вопросах.
Цветет вопросительный знак,
изогнут, как странничий посох
(*Лосев*);

Но, как двери электрички,
Торопящейся куда-то,
Закрываются кавычки,
Прищемив конец цитаты
(*Шнейдер*).

В последнем примере сравнение основано на полисемии глагола *закрываться*, и предметом сравнения является в большей степени сочетание существительного с глаголом (*Закрываются кавычки*), чем только существительное.

Сравнением семантизируется и семиотизируется случайное изображение:

Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже*[10] –
и вроде бы сходило с рук
пятно чернильное, обмылки мертвой кожи
но клякса, как расплющенный паук,
ныряла в раковину, по эмали
разбрызгав лапки... Приходил ответ

[10] Курсив В. Кривулина.

из толстого журнала, что не ждали
такого уровня — да к сожаленью нет
ни места, ни цензурного согласья
(*Кривулин*).

В этом тексте, стихотворении «Что рифмовалось» клякса не только семантизируется как случайный рисунок, но и символизируется: она предстает знаком нарушения порядка, установленного в советских издательствах, нарушения идеологической чистоты стихов. Сочетание *пятно чернильное* в этом тексте полисемантично, что базируется на фразеологических и деривационных связях слов: *пятно на репутации, запятнать, очернительство*. Сигнал к полисемантическому прочтению этого сочетания задан предыдущим отчетливо двузначным сочетанием *сходило с рук*. Образ сравнения — *расплющенный паук* — не только изобразителен, но и традиционно семиотичен: в соответствии с популярной приметой, паук предвещает письмо. Расплющенность паука в таком случае означает нарушение эпистолярного контакта, а точнее, получение нежелательного письма.

В контексте про поэтов андеграунда значение получает еще и такая функция паука, как плетение паутины (вариант базовой метафоры «текст — ткань», ставшей языковой и тем самым утратившей образность, но постоянно оживляемой поэтами). И в этом случае метафора *паук* раздваивает свой смысл: в бытовых ситуациях пауки, паутина в доме считаются проявлением неряшества хозяев, а для безбытной андеграундной культуры такое неряшество — норма. В этом стихотворении показано, как наведение порядка уничтожением живого умножает грязь. Таким образом, сравнение *но клякса, как расплющенный паук* полисемантично, оно является центром пересечения нескольких метафор и символов. В данном случае следует обратить внимание и на то, что клякса является индексальным знаком случайной неаккуратности, а случайность — это один из важнейших концептов постмодернистской философии и художественной практики[11].

Заметным свойством современных поэтических сравнений является нередкое включение в их состав образа сравнения с общим значением «отражение, (предмета, звука, действия и т. д.)». Мысль, мечта, воображение о предмете или живом существе, сон, тень, след предстают в таких сравнениях знаком-заместителем этого предмета, существа:

Голый паркет — как мечта ферзя.
Без мебели жить нельзя
(*Бродский*);

где ты, как мысль о вещи,
мы — вещь сама? [о бабочке]
(*Бродский*);

Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем
холм обливается, прервать уже не в силах наслажденье:
из каждой поры бьют ключи цветов и Божьей славы;
и образ бабочки летит как испаренье этой лавы
(*Аронзон*).

[11] Ср. текст, в котором клякса является образом сравнения: Среди заснеженных равнин, **Как клякса на листке тетради, Чернел какой-то гражданин**, Включенный в текст лишь рифмы ради (*Иртеньев*).

В тексте Л. Аронзона, хронологически предшествовавшем стихам Бродского про бабочку[12], сочетание *как испаренье этой лавы* может быть прочитано двояко: в слове *как* можно видеть и сравнительный союз, и синоним выражения «в качестве». Пунктуационная проблема, возникающая при возможности двоякого толкования высказываний с союзом *как*, вероятнее всего, отражает генетическую общность сравнительных оборотов с конструкциями, информирующими о тождестве.

Сравнение

Но сухую землю не хочет рыхлить соха,
червь ползет по стеблю, *как видимый след греха*
(*Кекова*)

основано на библейском сюжете об изгнании Адама и Евы из рая, поэтому червь представлен в стихотворении как уменьшенная копия библейского Змея-искусителя, и след этого червя оказывается книжным. Возможно, что на содержание этого образа повлиял фразеологизм «книжный червь».

Сравнение человека с книгой преобразуется в сравнение со звуковым отражением книги:

не толпа он и не единIца,
а едIница, т. е. не цифра,
его сердце из тонкого ситца,
в нем, по-моему, нетути шифра:
он открыт, как страница, при этом
он не фраза, а шелест страницы
(*Кальпиди*).

Реальный предмет оказывается знаком-индексом былой ситуации, в частности, старые ботинки видятся поэту остатками когда-то модного танца:

В прошлом лацканы эже; единственные полуботинки
дымятся у батареи, как развалины буги-вуги
(*Бродский*).

В «Колыбельной Трескового мыса» Бродского словом *след* обозначено отражение двух сущностей, видимой и невидимой:

Как число в уме, на песке оставляя след,
океан громоздится во тьме, миллионы лет
мертвой зыбью баюкая щепку. И если резко
шагнуть с дебаркадера вбок, вовне,
будешь долго падать, руки по швам; но не
воспоследует всплеска.

В этом фрагменте есть художественно и философски обусловленная синтаксическая неопределенность. Синтаксическая структура текста позволяет отнести образ

[12] Текст Аронзона датирован 1970 г., текст Бродского — 1972 г. Бродский был знаком с Аронзоном.

сравнения к двум предметам сравнения. По логике сравнительного оборота в контексте, след на песке мог быть оставлен или воображаемым числом (что органично в образной системе Бродского, полагающего мысль физической сущностью), или океаном (что было бы реалистично, если бы изображение океана не было типичной для Бродского метафорой времени, и в этом фрагменте не шла бы речь о смерти).

В современной поэзии наблюдается многоступенчатое отражение отражений. М. Яснов сравнивает линии на ладони, традиционно толкуемые как знаки судьбы, со следами птичьей лапки (метонимически — птицы, символа души и поэтического вдохновения как полета):

Вчера, вчера... Вчера лишь только
я целовал твои ладошки —
сегодня на моей ладони
пора читать следы судьбы:
как будто птица постояла
одною лапкой — и взлетела,
а на ладони — отпечаток.

Сложную систему многоступенчатых отражений можно видеть в таком тексте:

Как влажный румянец при слове любовь,
Скользил по лицу его взгляд голубой,
Пока он меня обижал.
И всей родословной мы сели в газон
И видели зарево, где горизонт,
Где все не тушили пожар
(*Степанова*).

Здесь знаком любви представлено слово *любовь*, а знаком-индексом этого слова *любовь* — румянец (от смущения, вызванного не любовью, а произнесением слова). В свою очередь, румянец как образ сравнения является знаком-индексом взгляда. В содержание образа входит также игра с цветовым отражением: голубой взгляд скользит, как румянец. При этом актуальна полисемия прилагательного *голубой*: это и прямая номинации цвета глаз, и намек на особенности любви персонажа. Во фразе *И всей родословной мы сели в газон* тоже есть замещающее отражение: родословная — это текст о родственниках, а не сами родственники.

Рассказчик из стихотворения М. Степановой «Собака» воспоминает о том, как собака пропала во время семейного пикника у костра. Не забыв о своей вине, он через тридцать лет после этого происшествия видит:

И тогда, сдалека и далеко видна,
Словно дыма вчерашнего запах,
Из древесных теней показалась она,
На нетвердых шатаяся лапах.

В этих строчках костер — знак события, дым — знак костра (*вчерашнего* здесь означает «очень давнего, но как будто вчерашнего»), запах — знак дыма. В сравнении *видна*<...> *словно запах* имеется алогизм синестезии. Кроме того, рассказчик как

будто видит, что собака показывается не из-за деревьев, а из древесных теней. Заканчивается стихотворение тоже серией отражений:

И обнявшись, вдвоем, как двухглавый орел –
Сам с собою в разлуке, и сбит ореол,
Все ушли и проститься не дали –
Между тенью палатки и тенью костра,
Как душа и душа, как сестра и сестра
Над собою вдвоем зарыдали.

В описании этих отражений *Между тенью палатки и тенью костра*, когда человек и собака предстают единым существом, участвуют грамматически алогичные конструкции: устраняются различия в числе и грамматическом роде (рассказчик — мужчина). Контекст позволяет видеть в аномальных тавтологических конструкциях *Как душа и душа, как сестра и сестра* и сравнение, и обозначение тождества. Отсутствие или наличие запятой после этого оборота неизбежно обедняет смысл текста, диктуя только одно из возможных прочтений.

Система отражений одних знаков другими по принципу фрактала[13], а также внеположенность многих знаков предметному миру и помещение таких знаков в объясняющую часть сравнительных конструкций указывают на приоритет ментального мира в сознании поэтов по отношению к миру материальному. Но это совсем не означает невнимания авторов к миру реальных предметов — напротив, поэт видит знаки во всем, что наблюдает, он испытывает потребность и обнаруживает способность увидеть подробности мироустройства, ускользающие от внимания людей, безразличных к свойствам языка.

2. Относительное значение слов в структуре сравнения

В этом разделе рассмотрим, как поэтический образ, представленный сравнением, зависит от звучания слова, от его словообразовательно-этимологических связей, парадигматических и синтагматических отношений в лексической системе.

Фонетическая производность сравнений очевидна в таких текстах:

У ворот
(вот-вот!)
о, овца как офицер
(пьяница, одеколон!)
с мордой
смотрит
(*Соснора*);

Теперь в погоне за благами
Хорей, проворный, как хорек,
Все в перестроечном бедламе
Обрыскал вдоль и поперек
(*Эзрохи*);

[13] «... фрактал есть нечто, обладающее самоподобием, подобием своих частей целому (в самом грубом виде пример — матрешка...)». — Степанов, 2002, 70–71.

От меня шагах в сорока
Выклевала сорока
Начинку из пирога,
длинного, как пирóга
(*Григорьев*);

Волна волну пережидает,
Недвижен парус за мыском,
Размешаны **чаинки чаек**
(*Ахматов*);

На гусениц похожие училки
Учили нас не ползать но летать:
У собакевича особенная стать
У чичикова личико личинки –
Все это мне до смерти повторять
До вылета из кокона — в какую
Непредсказуемую благодать?
(*Кривулин*);

Быль в былине, как блин в сметане:
суть с приправой. Глотай скорей
(*Залогина*);

Как расколотый орех,
Эхо грянуло в горах...
Я была твой тайный грех
Ты — мой очевидный крах
(*Бек*);

когда б вы знали из какого сора

раз тут — молчи и слушай аромат
с фамилией нерусской Гималаев
слон на столе склоняется к питью
хотите чаю чую не обидит
Сирень цветет, как тетка tête-à-tête
(*Сычев*).

Но сравнения в этих текстах держатся отнюдь не только на аллитерациях. Так, например, у Кривулина в сочетании *личико личинки*, фонетически производном от фамилии *Чичиков*, и перекликающемся со словами *училки учили*, имеется и этимологическое сближение слов, и смысловое: с личинкой семантически связано сравнение *на гусениц похожие*, оба глагола в сочетании *не ползать, а летать*, отсылающие к «Песне о Соколе» М. Горького, связаны по своему значению и с образом личинки, и с образом гусеницы. На этом примере хорошо видно, как фонетический стимул текстопорождения организует и словообразовательную, и семантическую структуру текста. Множественные внутренние связи между словами текста делают его суггестивным.

В последнем примере очевидна игра с цитатой — со строками А. Ахматовой *Когда б вы знали, из какого сора/ Растут стихи, не ведая стыда.* Поэтому сравнение *Сирень цветет, как тетка* tête-à-tête помимо фонетического сближения *тет — тет — тет — тет* содержит указание не на любую тетку, а на Ахматову. Обозначенный фонетический повтор — отзвук ахматовского слова *растут*, превращенного Сычевым в сочетание *раз тут* и в форму единственного числа *растет*. Тональность высказывания *раз тут — молчи и слушай* — вполне соотносится с образом царственной Ахматовой, как, собственно, и французский речевой оборот со значением «наедине, с глазу на глаз».

Фонетическую производность сравнения можно видеть и в тех случаях, когда его компоненты объединены рифмой. При восприятии текста рифма становится дополнительной поэтической мотивацией тропа:

Мелькает белая жилетная **подкладка.**
Мулатка тает от любви, как шоколадка
(*Бродский*);

Колокол в полдень. Из местной **десятилетки**
малолетки высыпавшие, как таблетки
от невнятного будущего. Воспитанницы Линнея,
автомашины ржавеют под вязами, зеленея
(*Бродский*).

Словообразовательно-этимологические связи слов можно проиллюстрировать такими примерами:

Как былинка,
дрожит быличка
и становится черной **былью**
(*Яснов*);

Морена, майя, маета! **Как ряса**, ряска
скрывает, что тощей кнута в неволе ласка
(*Щербина*);

Раешник, похожий на рой и далекий от рая
(*Бек*);

Но снова Слово возникло,
как порох из праха
(*Пробштейн*).

Конечно, корневой повтор является одновременно и фонетическим, в этих случаях звуковое сближение имеет глубокое смысловое основание.

В текстах встречаются и более сложные отношения, связанные со словообразованием и этимологией. Так, в следующих строчках сравнение образовано от не названного автором слова *глазунья* ("яичница"):

И не встать ни раком, ни так словам,
как назад в осиновый строй дровам.

И глазами по наволочке лицо
растекается, как по сковороде яйцо
(*Бродский*).

Сравнение может быть основано и на поэтической этимологии:

И сам топор не знает, хоть убей,
зачем сегодня он повис над бездной.
И серый беззаботный **воробей**
сидит, как тать, в густой пыли уездной
(*Кекова*).

Если для автора сравнение *воробей* <...> *как тать* вызвано семантизацией первой части слова *воробей*, и затем синонимией *вор — тать*, то для читателя здесь более естественным становится обратный порядок восприятия: "раз воробей похож на татя, значит, он вор", то есть поэтическая этимология выражена именно сравнением.

Рассмотрим теперь свойства современных сравнений, определяемые парадигматическими связями слов в лексической системе.

В современной поэзии очень активно формируются сравнения, образуемые полисемией слова, соединяющего предметную часть тропа с образной. Е.А. Некрасова проанализировала ряд таких сравнений с метафоризированными компонентами из поэзии 60–70-х годов XX века — из стихов Е. Винокурова, Б. Слуцкого, А. Вознесенского, Р. Казаковой, Н. Матвеевой (Некрасова, 1977, 254–278), а в более поздней работе показала, что полисемия слова, обозначающего признак сравнения, была основой «филологической» поэтики Б. Пастернака (Некрасова, 1982, 94–105).

Впрочем, сравнения, основанные на полисемии слова, встречались и значительно раньше, например в романе Пушкина «Евгений Онегин»:

Зато зимый порой холодной
Езда приятна и легка,
Как стих без мысли в песне модной,
Дорога зимняя гладка.

Сравнения этого типа (их можно было бы назвать зевгматическими[14]) оказались очень продуктивными. В конце XX века они становятся массовыми. Самая простая их разновидность — конструкции, в которых переносное значение слова, относящегося к предмету сравнения, совмещено с прямым значением того же слова, относящегося к образу сравнения:

Дождь идет по улицам, **как лошадь**
стукают вовсю его копыта
(*Соснора*);

[14] Согласно определению, сформулированному Э.М. Береговской, «Зевгма — это экспрессивная синтаксическая конструкция, которая состоит из ядерного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но семантически разноплановых, вследствие чего в многозначном ядерном слове одновременно актуализируются минимум два разных значения или смысловых оттенка» (Береговская, 2004, 63). Некоторые примеры зевгмы: *Зернов! Хромаешь ты ногой, Романов головою* (Пушкин); Евсей прочно *занимал место за печкой и в сердце Аграфены* (Гончаров); *Пахнет потом и скандалом* (Маяковский) (Указ. соч. 81, 82, 83).

Как птенец из гнезда вываливался мой голос
(*Иконников-Галицкий*);

Поезд мой шел как с корзиной рассказчик.
Бились колеса и **стекла дрожали как птицы**
(*Иконников-Галицкий*);

А на открытой корме **загулял ветерок,**
как морячок-отпускник черноморского флота
(*Строчков*);

Где ни вставлю запал, там бикфордом строка.
Тут и вечер упал, как штаны с дурака
(*Лейкин*);

Лезет в заборные щели, как мальчик, лихая трава
(*Кучерявкин*);

Вознестись над державой, паря, как забытый чайник
(*Строчков*);

Мой язык возвышен, как ноги бляди
(*Строчков*);

Пейзане беседуют. Пастораль.
Их речь течет, как паста-томат.
Два слова в связке на полтора —
язык-самобранка, мат
(*Строчков*);

чтобы вместе со мной половина Чертанова
влезала — как утром в автобус — в строку...
(*Бунимович*);

войди, мой друг, в святилище сонета,
как в дорогой блестящий туалет
(*Еременко*).

Анализируя подобные явления в поэзии Бродского, М. Крепс обращает внимание на роль глагола в соединении компонентов сравнения: «Глагол вообще обладает неисчерпаемыми ресурсами в деле сближения объектов благодаря возможности игры не только на его прямом, но и на переносных значениях, а также на многочисленных идиоматических глагольных комбинациях (Крепс, 1984, 82).

Сравнения, в которых метафорична объясняющая часть, говорит об измененном восприятии главного и второстепенного в иерархии лексических значений:

Порой встречаются люди,
Унылые, как болото,

Трусливые, словно совесть,
Скупые, как календарь.

Но чаще бывают люди
Обманчивы, как болото,
Навязчивы, словно совесть,
Жестоки, как календарь.

Я знал одного подонка,
Вонючего, как болото,
Развязного, словно совесть,
Тупого, как календарь.

И сам я живу на свете
Расхлябанно, как болото,
Уступчиво, словно совесть,
И вяло, как календарь
(*Лейкин*).

Большинство прилагательных и наречий этого текста употребляются в прямом значении, характеризуя людей, и, в то же время, в переносном, обозначая свойства таких разнородных сущностей, как *болото, совесть, календарь*. Мотивация уподоблений, основанная на полисемии, исходит в этом случае из того, что свойства, обозначенные метафорически, очевиднее свойств, названных словами в прямом значении. Иначе говоря, метафора в художественном сознании автора оказывается яснее, и, следовательно, первичней прямой номинации.

Психологический приоритет метафоры по отношению к прямому значению отражен многими текстами современных поэтов:

Да и **заячьи морды.**
Смотрят, как смерть
(*Соснора*);

там коньяком и соком течет земля,
дети растут быстрее, чем векселя,
и на деревьях киевское варенье
(*Айзенберг*);

Строя в небе город, снуют стрижи,
и цветут, как сон, васильки во ржи
(*Кекова*);

Видно, плохо я спал, я вообще сплю плохо,
я-то сплю, а слезы текут, как годы
(*Иконников-Галицкий*);

И дрожали глаза, зажигая закат за Столбами,
где как слезы тропинками вниз мы сбегали
(*Иконников-Галицкий*);

у входа на долгий форматтер-фарватер,
на дымный, на темный, как наш избиратель
(*Левин*);

Поэма из одних концов,
Как в эротическом кошмаре
(*Митюшов*);

к хозяйке забираюсь я на грудь,
мурлыча от восторга, как гармошка [о коте]
(*Яснов*);

И сладкий миндаль отчего-то
горчит, как семейное фото
(*Яснов*);

Жена его — отныне дама треф,
Какао на конфорке подогрев,
Украдкой мне желает подавиться.
Ее халат — малиновый, как гнев
(*Савушкина*).

Следующая ступень усложнения сравнений — ситуация, когда слово, связывающее две части сравнительного оборота, актуализирует в контексте два разных переносных значения. В этих случаях метафоричны и предмет, и образ сравнения:

Убегают, как молоко,
Дни, недели, года и эры
Одинаково далеко
мне до Марса и до Венеры
(*Эзрохи*);

В траве глубокой, как сон младенца,
Бродили кошки, шакалы, вепри
(*Гампер*);

Воспоминанье, круглое, как дата,
Восторжен и болтлив, что твой дебил,
Здесь, в пионерском лагере когда-то
Я Гольдину Викторию любил.
(*Лейкин*);

Все мои близкие сходят с ума —
Я-то сама уже год, как сошла
И потому говорю не со зла, —
Сходят, как снег, когда полузима —
Полувесна... Полоумная речь — Талой водою...
(*Бек*);

Я стал один. Отлепись от игр
человечьих. Не бойся, смотри в глаза
мои: не отраженье увидишь мира — увидишь мир.
Теперь **выкатывайся отсюда, как та слеза.**
(*Гандельсман*);

Не в башню, повидней,
И не в славянолюбы,
Что из сплошных корней,
Как порченые зубы
(*Знаменская*);

и время станет бородато,
как надоевший анекдот,
застрявший в памяти когда-то
(*Айзенберг*);

Мимо жаждущих охоты,
Под троллейбусной дугою
Лето едет, как колготы,
Вдоль Серебряного Бора
(*Звягинцев*);

сутки мчатся как ручей
(*Новиков*);

Моя тоска была остра
Как языки костра
(*Туркин*);

И болью, как соблазном, был пронзен
Мой разум
(*Каменкович*).

В ряде контекстов с таким сравнением наблюдается компрессия, при которой логическая связь между явлениями внешне парадоксальна, но внутренне логична:

Душман чалму размотал, **мокрый, как выстрел**
(*Кучерявкин*)

— ср. жаргонное слово *мочить* в значении «убивать»; *Он так смеется, как паук взбегает от земли* (Барскова) — основанием сравнения, вероятно, является толчкообразное повышение тона при смехе и движение паука толчками вверх по паутине.

Сравнения оказываются еще более усложненными в тех случаях, когда многозначность слова актуализируется одновременно и при взаимодействии предмета сравнения с его образом, и внутри какого-либо из компонентов:

Один поэт сошел с ума,
Тем более, что было рядом;

Он стал хрустальный, как зима,
И пропитался желчным ядом.

Затем избранницу завел
Не как часы, а как Сусанин
В такие дебри, что завал.
И тут же оказался ранен
(*Лейкин*).

В этом тексте, построенном на приеме обманутого ожидания, слово *завел* дробится на четыре значения: «приобрел», «возбудил», «привел в движение (как часы)», «сопровождая, направил в опасное место». Фрагмент *не как часы* отменяет одно из возможных толкований, которое вряд ли могло бы прийти в голову читателю или слушателю, поскольку начало текста такого значения не предвещает, как, впрочем, и последнего из четырех значений, выбор которого предлагается автором.

В следующем тексте разговорная этикетная формула *большое спасибо* развертывается в серии сравнений, одно из которых — *как нужда* — автор провоцирует понимать двояко — и в прямом смысле «серьезная необходимость» и в переносном, имея в виду физиологическую потребность:

И некуда плыть. И нечем летать. И не в чем живую воду толочь.
От случайного взгляда морщишься, как от запаха или ушиба.
Но вспомнишь тех, кто не стал мешать тем,
кто пытался тебе помочь,
И рвется наружу из пылких недр, **большое,**
как родина, как нужда, ликующее спасибо
(*Лейкин*).

Обратим внимание на сравнение *безнеб, как волчья пасть* в следующем контексте:

Куда глаза, гоним ужимками судьбы,
Меж веснопений весноватых
Походкой циркуля...
В пяти шагах ходьбы
Природы полон лес.
Здесь белка Божемой, здесь птица Ах.
Валежен, восхвоен, на муравье настоян,
Безнеб, как волчья пасть
(*Лейкин*).

Понятно, что здесь, в описании густого темного леса, обыгрывается звуковая и генетическая близость слов *небо* и *нёбо*. В поэзии XX века образы «нёбо как небо» и «небо как нёбо» встречаются довольно часто (см.: Зубова, 2000, 72–74). Образ сравнения *как волчья пасть* основан на смежности представлений «лес» — «волк», и само сравнение означает не только то, что в лесу не видно неба, но и то, что деревья в нем — как волчьи зубы, что лес опасен.

Усложнение сравнения в следующем тексте основано на омонимической игре со словом *многотомен*:

Юг многотомен, как Томас Манн.
Предмет, что на севере грел карман,
Явно настроился на роман:
«Здравствуйте, Софа!»
В смысле, пора нанести визит
В койку. Душа по ночам сквозит.
Жизнь, как прикинешь, сплошной транзит
Для философа
(*Ханан*).

Конечно, сравнение *как Томас Манн* здесь спровоцировано фонетикой. Но собрание сочинений этого писателя действительно состоит из многих томов. Вместе с тем сочетание *Юг многотомен* читается и как авторский окказионализм, образованный от слова *томить*. Судя по следующим озорным строчкам, многотомность юга объясняется не столько утомительной жарой, сколько любовным томлением.

Контексты, в которых встречаются сравнения с метафоризированными компонентами, показывают разную степень метафоризации слов в языке. Так, например, особенно многозначные слова типа *идти* уже настолько десемантизированы, что языковая метафора вообще перестает быть метафорой, переносное значение подобных слов в обиходной речи воспринимается как прямое. Зевгматические сравнения типа *дождь идет по улицам, как лошадь* в художественном тексте восстанавливают языковые связи, мотивируя их живыми образами. В некоторых случаях прямое и переносное значение слова вообще трудно различить:

Выпадают зубки, словно дождички,
видно, небо-десна (небо-весна) все исстарилось
(*Климов*).

Сравнения, в которых предмет описания и его образ объединены словом, раздваивающимся на омонимы (они в следующих примерах таковы для современного языкового сознания, но не генетически), требуют бульшего усилия при восприятии текста:

И взор скосивши, словно газон,
на грудь Четвертого, стынет строй.
Стоят конторщицы с ржавой косой.
Расчет на «первый-второй»

не оправдался. Нет ни вторых,
ни первых, если весь строй безлик.
Покрылся слоем мертвой коры
коснеющий наш язык
(*Строчков*);

Зайду в подвальчик и выпью сто
куплю на закусь простую снедь.
Толпа, двуполая, как пальто,
меня в морозы не будет греть
(*Яснов*).

Наличие одного означающего для двух означаемых — типичное проявление асимметрического дуализма языкового знака (см.: Карцевский, 1965), к которому весьма внимательна современная поэзия.

Для понимания семантических процессов в языке особый интерес представляют собой сравнения, в которых прямое значение слов мотивируется образами, основанными на переносном значении этих слов (типа *слезы текут, как годы*). Известно, что современная иерархия значений не всегда совпадает с их исторической производностью. Так, например, слово *жажда*, родственное слову *жадный*, обозначало в прошлом не только потребность пить, но и другие сильные желания. Поэтому современные сочетания типа *жажда знаний, жажда власти, жажда славы* — это метафоры для современного сознания, но не метафоры по отношению к исходному значению слова. Глагол *течь* обозначал не только движение жидкости, это был глагол движения в более широком значении, следовательно, выражения типа *Текут людские толпы* являются «обратной метафорой» (см. об этом: Шмелев, 2002, 463–468).

Таким образом, поэтические сравнения, которые перестраивают иерархию лексических значений, возможно, в каких-то случаях напоминают об истории языка, а иногда и указывают направление будущей семантической производности.

Приоритет переносного значения слова, отраженный объясняющей частью сравнительной конструкции, противоположен ситуации, имевшей место на раннем этапе развития художественной словесности. По наблюдениям О. Фрейденберг, в произведениях Гомера «...мифологично всегда сравниваемое, реалистично всегда сравнивающее» (Фрейденберг, 1946, 107). А современные авторы, объясняя очевидное неочевидным (когда кот мурлычет, как гармошка[15], а халат оказывается малиновым, как гнев) и неочевидное неочевидным (когда трава представляется глубокой, как сон младенца), на первое место выводят свой собственный художественный миф. Характерно, что этот миф, иными словами, художественный образ мира, порождается внутриязыковыми связями, т. е. относительными значениями слов.

Далее рассмотрим, как авторские сравнения определяются синтагматическими свойствами слов в системе языка. Речь пойдет об отношении поэтов к сравнениям, которые давно уже сами по себе являются языковыми знаками — к сравнениям, включающим в себя традиционно-поэтические символы (например, *соловей, роза, Пегас*) и к лексикализованным, фразеологизированным (например, *устал как собака*). Кроме их обычного, немаркированного употребления, в текстах нередко встречается ироническое обыгрывание стандартных уподоблений, потерявших свежесть и образность.

Так, например, поэт сравнивается с соловьем по странному признаку: по праву и нежеланию мыть посуду:

Нынче ночью спать не буду.
Но, подобно соловью,
Мыть не стану и посуду.
Лучше песню я спою.
<...>
Где шкафы нависли носом,
Где комод надулся, дремлет,
Только я не сплю, философ,
Космосу, как мальчик, внемлю.

[15] На семантику этого сравнения влияет и способность кота растягиваться и сворачиваться.

Развалился на кровати,
Как возвышенный поэт.
Спите, стулья, спите, братья.
Лишь на свете счастья нет
(*Кучерявкин*).

В этом тексте характерно и сравнение *Развалился на кровати, Как возвышенный поэт*. Возвышенность поэта — романтический штамп, которому автор противопоставляет описание вполне реалистической позы. Однако изображение этой позы тоже отсылает к литературной традиции: в XIX веке было принято романтизировать лень, она воспринималась «как состояние, родственное вдохновению и, во всяком случае, помогающее отрешиться от житейской суеты» (Левонтина, 1999, 110).

И не случайно текст заканчивается косноязычно воспроизведенной расхожей формулой низовой культуры, одним из вариантов татуировок: *Лишь на свете счастья нет*. Это клише восходит, между прочим, к серьезному тексту Пушкина: *На свете счастья нет, а есть покой и воля*.

Другой пример — пародирование штампа *свежа как роза* находим в подражании «городскому романсу»:

Петр Палыч ходил на работу,
И не знал Петр Палыч того,
Что буквально всего через ква́ртал
Анна Дмитна жила от него.

Петр Палыч любил хризантемы,
Он к зубному ходил на прием.
Анна Дмитна писала поэмы
Каждый вечер гусиным пером.

Петр Палыч завел себе дога,
Анна Дмитна купила ежа.
Петр Палыч был лысым немного,
Анна Дмитна как роза свежа.

И скажите, как больно, обидно,
Что у них ничего не сбылось:
Петр Палыч и Анна Дмитна
Так все время и прожили врозь!..
(*Ким*).

Ирония здесь представлена и на языковом уровне, и на сюжетном. На языковом — разговорной редукцией отчеств, смешением поэтизмов с прозаизмами (*Петр Палыч любил хризантемы, Он к зубному ходил на прием*), внесением в текст абсурдных поэтических условностей (*Анна Дмитна писала поэмы / Каждый вечер гусиным пером*). На сюжетном уровне, обманывая ожидание, автор после подробного описания персонажей с их образом жизни сообщает, что они никогда не встретились. Сообщение это подается в элегически эмоциональной тональности (*И скажите, как больно, обидно*).

Символ *Пегас* попадает в сравнительный оборот таким образом:

Снег мне падает в лицо.
Девушка идет, стесняясь.
Удивительная шубка
Над ногами шевелится.

Я такой прекрасный парень
Эту шубку обнимаю
И несуся вдаль по рельсам,
Как крылатая кобыла
(*Кучерявкин*).

Пример свидетельствует о многократно описанной тенденции к снижающим сравнениям и метафорам, к депоэтизации традиционно-поэтических уподоблений.

Десемантизация сравнения *как птица* обнаруживается в смысловой тавтологии, когда образом сравнения становится прямая номинация — гипероним по отношению к предмету сравнения — гипониму:

В долгом саду, меж статуй и старинных деревьев,
Где по веткам, **как птица, бежит воробей,**
Я тоже ходил, меж деревьев старинных шатаясь,
Сердце свое пронося над прекрасной травой
(*Кучерявкин*).

Авторские сравнения, произведенные от общеязыковых, обращают внимание на не замечаемые в речевом обиходе нелепости стандартных уподоблений.

Поэты внимательны к алогизмам фразеологии, то есть к тому, что знак, утрачивая автономность, уже не вполне способен выполнять номинативную функцию:

Небо высинено, берлинская лазурь!!!
(это почему это — берлинская, когда — Крым?);

Море высверкано, полный ажур!!!
(это почему это — ажур, если ни одной дыры?);

Солнце надраяно, как медный диск!!!
(это почему это — медный, и почему не шар?);

Душа от радости устраивает визг!!!
(ну, визг, ну, допустим, но причем тут это — **душа?**);

Небо высинено, берлинская лазурь!!!
(это почему это — берлинская, когда — Крым?)
(*Строчков*)[16].

[16] Курсив В. Строчкова.

Следующие контексты показывают, как языковые сравнения, теряя исходный смысл и образность, превращаются в интенсификаторы высказывания:

В густой траве валяюсь я,
Наслаждаюсь жизнью, как свинья
(*Сапгир*);

Цветок страдает и грустит,
Когда роскошные по миру циферблата,
раскинув хищные, как призраки, глаза,
Летят. **Хрипя, смеются, как собаки**
(*Кучерявкин*);

На ветру летит кудряшка
Женщины прекрасновидной,
И глаза сверкают влажно
С под раскинутых бровей.
<...>
Если ты прекрасен сердцем,
То иди за ней с восторгом,
Будто столб, широко очи
Раскрывая, потрясенный
(*Кучерявкин*);

Я ведь до сих пор по степям,
сердце мое хакас,

пьяное как из ведра.
Скажут: вышел и не сказал
куда
(*Иконников-Галицкий*);

Господи! Господи, мы врага принять готовы
Вот, вот Господи, **мы как снег готовы**
Господи, вот мы, Господи, вот мы готовы
Господи
(*Пригов*);

При чем тут пиво?.. Вечер темен...
Уже теплей... **Пустынный парк**
Спит как сурок без задних ног.
Тот, от которого Бетховен
Никак отделаться не мог,
Поскольку не был бездуховен,
Не то, что нынешние мы...
(*Иртеньев*).

В этой группе примеров образы сравнений *как свинья, как собаки, будто столб, как из ведра, как снег, как сурок,* извлеченные из фразеологизмов *валяется как*

свинья или *напился как свинья, стоять столбом (от удивления), дождь льет как из ведра, свалился как снег на голову, спит как сурок* помещены в контексты в соответствии с их единственно сохранившимся в языке назначением: эмоционально усиливать высказывание. Абсурдность фразы *Наслаждаюсь жизнью, как свинья* относительна, поскольку обычно никто не обращает внимания на чувства свиньи, но эти чувства вполне вероятны. Впрочем, в тексте можно видеть синтаксическую двусмысленность: образ сравнения *как свинья* можно было бы отнести и к глаголу *валяюсь*. Однако и стиховая структура, предполагающая более тесную связь сравнения со словами своей строки, и синтаксическое соседство сравнительного оборота с сочетанием *Наслаждаюсь жизнью* говорят о том, что персонаж все-таки наслаждается жизнью подобно свинье.

В тексте Кучерявкина про цветок речь, вероятно, идет о том, что, когда человек любуется цветком, цветок грустит, ожидая гибели. В таком случае, слова *смеются, как собаки,* — о глазах, которые похожи на призраков, означает (в дополнение к эмоциональному усилению), и то, что эти глаза, с точки зрения цветка, злые, как собаки, скалятся, как собаки.

Последний пример со сравнением *парк* <...> *Спит как сурок без задних ног / Тот, от которого Бетховен / Никак отделаться не мог*, во-первых, объединяет два синонимических фразеологизма: *спит как сурок* и *спит без задних ног*. Такая контаминация, которая, должна была бы выполнять функцию усиления или разъяснения, приводит к абсурду: сурок оказывается калекой. Далее автор сообщает, что это сурок из текста на музыку Бетховена, а именно из строчки *И мой сурок со мною*. Сурок оказывается непростым. Стихи Иртеньева опубликованы в тот же год, что и книга Л. Рубинштейна «Случаи из языка». Один из рассказов этой книги — о том, что слово «сурок» — результат ошибочного перевода с французского, где слово *marmotte* означает и «сурок», и «мешок». Поэтому в Германии даже знатоки Бетховена ничего не знают об этом песенном сурке, хорошо известном в России (Рубинштейн, 1998, 38–42). Получается, что этот сурок — фикция, симулякр, если применить термин постмодернизма к факту, от постмодернизма далекому. Эта забавная история, которая, несомненно, стала известной в литературных кругах Москва до публикации соответствующих текстов Иртеньева и Рубинштейна, имеет прямое отношение к сравнению *спит как сурок без задних ног*. Дело в том, что слова, застывая во фразеологии, становятся порождением подобных симулякров, приводящих к абсурду[17].

Следующие примеры показывают, как общеязыковые сравнения превращаются в абсурдные в результате усечения (фразеологического эллипсиса[18]), синонимических замен и других, весьма разнообразных преобразований, направленных на преодоление синтагматической зависимости слова:

Пока камин до дыр мнет кочерыжкой крошка,
Иван живет как сыр в избе на курьих ножках
С заморскою ягой в отрыжках и окрошках
(*Крепс*)
(ср.: *как сыр в масле катается*);

[17] Здесь речь идет о восприятии сурка как персонажа песенки Рубинштейном и Иртеньевым, однако, слово «marmotte» имеется и во французской подписи к картине Антуана Ватто «Савояр с сурком» (1716 г.).

[18] Об активности этого процесса в языке см.: Саввина, 1984.

Кончаюсь в зверских горах, в шоке, крови, тоске
под матюги санитаров и перебранку раций.
Сладко, как шоколадка, и **почетно, как на доске,**
умереть за отчизну, как говорит Гораций
(Лосев)
(ср.: *как на доске почета*);

и мечась в лабиринте дворовых руин,
залетая в ловушки развалин,
здесь и будешь скитаться, **как палец, один,**
когда город забудут как звали
(*Строчков*)
(ср.: *один как перст*);

возлюбишь, о брате, простое наличие
об отсутствии **заплачешь как стена**
стенания добрые по телефону друзей
шефство берут над тишиной, над тишиной
(*Гронас*)
(ср.: *Стена плача*);

А там — сине, не продохнуть, ни зги.
Под свежим лаком ногти у ноги.
У ножки стула сигареты Кент.
И мы, **решительные, как момент**
(*Степанова*);

Поступью железной
дружно, как стена,
Мы шагаем вслед за,
Невзирая на!
(*Ким*)
(ср.: *стоять стеной*).

В последнем из этих примеров индексами словосочетаний выступают также предлоги[19].

Все эти игры с фразеологией указывают на тенденцию языка индексировать устойчивые словосочетания. Один из знаков (фразеологизм), становясь объектом изображения, обозначается другим знаком (словом).

М. Эпштейн объясняет постмодернизм как «один из последних витков информационной спирали, когда на человека обрушивается количество информации, превышающее его способность освоения, и тогда он начинает реагировать только на означающее (знаки), он как бы не доходит до означаемых (реалий). Это травма, как ее понимает психология» (Эпштейн, 1998, 6).

Приведенный тезис ясно показывает, почему в конце XX века, а это время постмодернизма, именно язык оказался предметом поэтической рефлексии, объектом

[19] Подробнее о подобном употреблении предлогов в современных стихах см.: Зубова, 2000, 349–351.

изображения, а языковой знак в таких текстах, какие представлены в этой статье, все чаще стал указывать на знак.

О том же говорится и стихами:

В слове ухает филин, кричит лебединая стая,
Плачет кукушка и сокол парит над ковыльной степью.
У Державина, по соседству с геральдическими орлами,
Заливается в клетке снегирь, подражая флейте.
Длинные трели выводит потом соловей у Фета.
У Мандельштама — свищет щегол и беззвучно зябнут
Воробьи на московском морозе...
Все это условные знаки
Жизни в давно прошедшем. Уже не нужно
Перелистывать справочники, изучать повадки пернатых,
Стоять с биноклем на берегу залива,
Между Стрельной и Петергофом. Для предсказаний
Нет предмета. Остались одни каталоги,
Цветные вклейки. Музейные стекла. Свойства
Частей угасающей речи... Хлопья грязного снега.
(Раскин, 1992, 44).

Однако все же «Все люди считают слова знаками, но поэты — последние среди людей, которые еще знают, что слова являются также ценностями» (Леви-Стросс, 1980, 147).

Литература

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы, М.: Наука, 1977.

Ахапкин Д. «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Вып. 9. Тарту, 1998. С. 228–238.

Ахапкин Д.Н. Бродский — поэзия грамматики // Иосиф Бродсий и мир: Метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С 269–275.

Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский и гипотеза лингвистической относительности // Ученые записки молодых филологов. СПб., 2001. С. 220–225.

Ахапкин Д.Н. «"Филологическая метафора" в поэзии Иосифа Бродского» // Дис. канд. филол. наук. СПб., 2002.

Ахапкин Д.Н. Глаголы // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 399–459.

Береговская Э.М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: Рохос, 2004. 208 с.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 2001.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101–154.

Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 282–308.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // *Звегинцев В.А.* История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. II. М., 1965.

Кожевникова Н.А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии. М.: Наука, 1995. С. 6–78.

Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: Птицы. М.: Языки русской культуры, 2000.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.

Левонтина И.Б. Homo piger // Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке М.: Наука, 1999. С. 105–113.

Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX веков // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 400–417.

Маковский М.М. Мифопоэтика письма в индоевропейских языках // Вопросы языкознания. 1999. № 5.

Некрасова Е.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М.: Наука, 1977. С. 24–294.

Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах // *Некрасова Е.А., Бакина М.А.* Языковые процессы в современной русской поэзии. М.: Наука, 1982. С. 5–180.

Новиков Вл. NOS HABEBIT HUMUS: Реквием по филологической поэзии // L-критика (Литературная критика). Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М.: АРС'С, ОГИ, 2001. С. 68–83.

Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л., 1971. Труды Отдела русской литературы. Т. XXVI. С. 33–49.

Павлович Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., Ин-т русского языка РАН, 1995.

Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литератры XVIII–XX вв.: В 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 1999.

Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989.

Пярли Ю. Синтаксис и смысл. Цикл «Часть речи» И. Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki. С. 409–418.

Раскин Д. Птицы // Звезда. 1992. № 1. С. 44.

Рубинштейн Л.С. Случаи из языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1978. 80 с.

Саввина Е.Н. Синтаксический и семантический эллипсис в русских сравнительных конструкциях: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1984.

Северская О.И. Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М.: Наука, 1994. С. 105–190.

Степанов Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998.

Степанов Ю.С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: динамический авангард наших дней. М.: Ин-т языкознания РАН, 2002. С. 44–77.

Таратута С.Л. Типология и функции сравнений в языке русской поэзии 60-х–80-х годов XX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1995. 23 с.

Фарыно Е. Введение в литературоведение: В 3 т. Т. 2. Катовице, 1980.

Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 50. С. 416–434.

Фатеева Н.А. Открытая структура: Poem in Progress (о некоторых тенденциях развития русского поэтического языка рубежа XX–XXI веков)// Славянское языкознание. Материалы конференции. (Москва, июнь 2002 г.). М., 2003. С. 337–353.

Фрейденберг О.М. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады)// Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946.

Шварцкопф Б.С. «Я поставил кавычки потому, что...»// Облик слова: Сб. статей. М.: Ин-т русского языка РАН, 1997. С. 374–381.

Шмелев Д.Н. Несколько замечаний о «первоначальных» и «переносных» значениях слова// *Шмелев Д.Н.* Избранные труды по русскому языку. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 463–475.

Эпштейн М. Еще один ГУЛАГ: Архипелаг Гонимых Умов, Логических Альтернатив и Гипотез// Литературная газета. 14 ноября 1998. № 41 (5717).

Якобсон Р. В поисках сущности языка// Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 102–117.

Скирмантас Валянтас

РЕКОНСТРУКЦИИ ВАВИЛОНСКОЙ ГРАММАТИКИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ (ОПЫТ ЛИТОВСКОЙ ПОЭЗИИ[1])

Предисловие

Основные идеи Вавилонской башни группируются вокруг мест Библии:

Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...
Бытие 2, 19–20

На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с Востока, они нашли в земле Сенаар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высотою до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Вавилон; ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле.
Бытие 11, 1–9

Как из одного языка могло образоваться такое множество языков? Сохранился ли тот язык, на котором говорили первые люди? Может быть, люди, изгнанные из рая, забыли свой язык или этот язык был у них отнят? Если бы мы могли предположить, что Адам нарек имена не ***θέσει*** ? (не по договоренности, т. е. языковой знак с самого начала был немотивирован), а ***φύσει*** (по определенным внутренним признакам), то нарушилась ли позднее эта гармония? Может быть, человеку следовало заново, уже несовершенными средствами, опять изобрести язык? Вообще, везде больше вопросов, чем ответов на них, например, нельзя ответить на вопрос, на *каком* именно языке говорили во время постройки Вавилонской башни. Очень интересную гипотезу о смешении языков предложил Данте Алигьери, считавший, что каждый новый язык после «Вавилонской катастрофы» принадлежал не конкретному народу, а представителям той или иной профессии.

Лингвистический анализ, имплицитно или эксплицитно появляющийся в стихотворении, почти всегда связан с языковым экспериментом. В отличие от языкозна-

---

[1] В статье исследуется творчество двух наиболее «лингвистических» современных литовских поэтов и переводчиков — ***Владаса Бразюнаса*** (р. 1953 г.) и ***Сигитаса Гяды*** (р. 1943 г.).

ния в поэзии трудно, чаще всего даже невозможно, применить обязательные для науки границы — исчезает разница между синтопией и диатопией, синхронией и диахронией и т. д. Поэт как бы пишет одну из бесконечных книг «Вавилонской библиотеки» Х.Л. Борхеса: это книга, написанная одновременно на всех возможных языках и ни на каком конкретно, в ней переход с одного языка на другой — не скачок, а недискретный процесс.

Общеизвестна попытка подобное применить и в лингвистике — так называемая теория Н.Я. Марра пыталась доказать, что слова всех языков мира произошли из четырех элементов: *сальрошберйон*, поэтому в латинском слове *arbor* «дерево» якобы кроется та же морфема, что и в русском слове *бор*. Поэзия такой полулингвистический способ объяснения превращает в принцип конструирования текста. Классический пример — строчка стихотворения «...raucht der Brunen» из собрания П. Целана «Die Niemandrose»

mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen,

которую П.Г. Нойманн (1990, 21) объясняет как особый перевод немецкого слова *Menschen* «люди» на другие языки: напр. *Men* можно читать как слово английского языка, обозначающее «люди», а вторая часть *Schen* могла бы ассоциироваться со словом китайского языка *jen* (читать *жень*), обозначающим «человек». Кроме того, эта часть слова при письме *shen* (письменный вариант на немецком *schen* фонетически соответствует английскому *shen*), в зависимости от тона, на китайском языке значило бы «тело», «божество». Итак, расчлененное и ставшее бессмысленным слово немецкого языка приобретает (или возвращает себе) смысл, «эмигрируя» в другие языки мира.

I. ПОЭЗИЯ — ИНСТРУМЕНТ РЕКОНСТРУКЦИИ

1.1. Общие предпосылки: **gnō-* поэта

Чем поэтическое знание отличается от научного знания? Желая ответить на этот вопрос, мы должны вернуться в давние времена и там, точнее — в данных языка, искать ответ. Индоевропейцы именовали знание двумя корнями. Корень **weid-/wid-* обозначает человеческое знание, которое один смертный может передать другому человеку и которое может быть правильным или ошибочным. Совершенно другое — божественное знание, обозначаемое корнем **gnō-*. Труд ученого и результат этого труда должен бы обозначаться корнем **weid-/wid-*: лучше всего это доказывает теория изменяющихся парадигм. В то время как поэтическое вдохновение, несомненно, относится к божественной сфере: проникая в прошлое, оно не сталкивается с ограничивающим возможности горизонтом, не знакомо с различием ошибочности/правильности: никому в голову не приходит обсуждать, является ли правдой то, что сказал поэт. Целью и смыслом научного высказывания является *объяснение*, которое можно разложить на более мелкие единицы и таким образом доказать их. В то время как поэтическое высказывание это *понимание*, которое является цельным, неразлагаемым и недоказуемым, ему можно только верить или не верить. **gnō-* поэта, т. е. взгляд и интуиция, проникает куда более глубоко, нежели исторические анналы или лингвистический анализ. Создаваемая им предыстория обоснована общим восприятием и интуицией, и именно этим она отличается от науки, объединяющей два важных концепта: с одной стороны — *знание*, с другой — *действие*, цель которого — новые знания.

У поэта, говорящего об отношениях языков и народов, как и у лингвиста, историка или археолога, есть цель, которую можно назвать реконструкцией. Так случается потому, что «плотник языка» пользуется очень архаичным восприятием *времени*: все то, что было, есть и будет, существует синхронно, т. е. *теперь*. Таким образом, в поэзии синхронизируются не только цитаты — в поэтических произведениях народы, жившие в совершенно разные эпохи, начинают говорить в одно время и — это особенно важно и неожиданно — на одном языке, словно во время строительства Вавилонской башни. С другой стороны, прошлое для поэта является *зримым*, *оно*, как и в модели Гомера, находится не *за плечами* (так прошлое представляет современный европеец), а *перед глазами*. Прошлое простирается перед взглядом, оно медленно исчезает в дали, однако все же остается видимым до конца. Можно сказать, что в поэзии вообще нет абсолютно скрытого горизонта. Такое представление времени в поэзии можно считать реликтом.

Стремление поэзии вместить в себе имплицитную, т. е. замаскированную, реконструкцию может иметь, говоря о литовской литературе, очень индивидуальное объяснение. Естественно, что сравнительно небольшие народы много внимания уделяют языку. Кроме того, если внимательно читать литовскую поэзию, можно увидеть, что само понятие литовской национальности в поэзии совершенно растворяется и сливается с понятиями языка и государства. Почему между народом и государством появляется ярко выраженная взаимозависимость? Этот вопрос пытался оригинально объяснить философ Арвидас Шлегерис: «Сразу очевидно лишь одно: современная Литва появляется совершенно по-другому, нежели, скажем, древнеримская республика, средневековая Франция, Германия нового века или народы и государства Скандинавии. Современная Литва появилась из языка и, почти без исключений, только из языка, чего не скажешь об упомянутых великих народах и государствах. Появление Литвы было неестественным, в некотором смысле — искусственным; она появилась в результате осуществления языкового (или можно сказать идеологического, даже утопического) проекта, как следствие сознательного действия, сознательной воли и сознательной решимости».

1.2. Лингвистические предпосылки восстановления Вавилона

Идея восстановления Вавилона в Литве XIX века была связана с усилиями сохранить традиционные, уходящие в глубь веков черты региона, совокупность которых называлась бы духом края. В это время и творили литовские романтики, когда сам литуанизм, едва дышащий на окраине хищнической империи, стал, по выражению проф. Кубилиса, объектом страстной поэтизации. В то время решался вопрос сохранения и языка, и говорящего на этом языке народа, поскольку важнейшие для народа институции (напр., государство, университет), казалось, на долгое время, если не насовсем, потерянными. Вопрос сохранения, скорее всего, не казался особенно сильнодействующим до запрета печати в 1864 г. С запретом латиницы, с попыткой окончательно русифицировать край, возникла необходимость новых и особенно весомых, привлекательных, зажигательных идей, научное обоснование которых было лишь второстепенным делом. Перед лицом новых опасностей делается попытка обосновать (правильнее — только декларировать) исключительность литовского языка. Пишется, что литовцы «один из древнейших на земле культурных народов, зеленый отросток великого в древности тракайского народа», происхождение литовцев возводится к Малой Азии и т. п.

Каковы истоки подобных идей? Вряд ли эти идеи связаны только с известным произведением Миколаса Лиетувиса «Об обычаях татар, литовцев и москвинов» (*De moribus tartarorum, lituanorum et moschorum, Basileae, 1615*), в котором даже с

точки зрения современного языкознания очень точно сопоставляется лексика литовского и латинского языков, или с произведением Кс. Богушаса «О происхождении литовского народа и языка» (*O poczatkach narodu i języka litewskiego rozprawa, Warszawa, 1808*). Можно предположить, что такие теории связаны с положениями, изложенными в лекциях А. Мицкевичюса парижского периода, когда литовцы в Европе — это индийская колония, обладающая своеобразной социальной структурой, в которой усмотрены даже касты.

Архаичность как нечто положительное тогда казалась неоспоримой. С позиций XXI века большинство положений романтиков кажутся если не абсурдными, то по крайней мере явными анахронизмами. Напр., доказательства А. Виштялиса, что «до строительства Вавилонской башни все люди по-литовски говорили» или что «Овидий, Вергилий писали лучше по-литовски, нежели мы сегодня». Такие мысли должны были подтвердить и множество фантастических этимологий. Бируте Кабашинскайте, обозревая культурную панораму XIX века, делает вывод о следующих распространенных в то время этимологиях: «Наиболее близкими к народной этимологии, к народному объяснению слов являются псевдоэтимологии Даукантаса. Большинство из них в *«Основе древних литовцев, горцев и жемайтийцев»* (1845). Создаваемый автором образ однородного мира — попытка поймать отсветы литовского рая — опирается на слова, отталкиваясь от них, может развиваться, оживить «основной» смысл слова, которое якобы связано с неговорящим миром. Текст Даукантаса в этом отношении близок к мифу. Здесь слово (не важно — заимствованное или свое слово) окунается в такую среду слов, которая как бы сама по себе указывает его этимологию. /.../ Такой текст сам «растит», провоцирует псевдоэтимологии, прозорливость слова; он становится письменным средством. Даукантас является (или хотя бы стремится к этому) таким «поэтом», «этимологом».

В разных местах Евразии можно искать прародину индоевропейцев (на юг от Кавказа, в Малой Азии или в южных лесостепях России), но романтики, будучи достаточно образованными людьми, владевшие несколькими европейскими языками, прекрасно знали, что латинский и литовский языки — *это не один и тот же язык.*

Вследствие этого весьма обоснованно возникает вопрос, не скрываются ли за такими или подобными положениями какие-либо идеи общего характера того времени? Ведь утверждать в эпоху Лейпцигской школы, что первые люди в раю говорили на литовском языке — абсурд. Поэтому приходится пытаться расшифровать логику таких утверждений. Эта логика, скорее всего, скрывается в общих утверждениях языкознания XIX века — в своеобразной научной парадигме. Как определить эту парадигму?

XIX век приходит и уходит, обладая очень ясной парадигмой реконструкции: с твердой уверенностью, что все или почти все, хотя бы теоретически, можно восстановить. До начала XIX века в языкознании, по существу, господствовал филологический метод, цель которого — чтение и комментирование литературных памятников, между тем парадигма реконструкции предлагает совершенно новый метод, основу которого составляет классификация языков по генетическим признакам. Однако само понятие реконструкции объемлет весьма широкое пространство: совершенно не важно, что будет реконструироваться — лес, история народа или язык. Парадигма реконструкции пронизывает всю эпоху.

Понятно, это лишь общие черты идеи реконструкции. При обсуждении данной идеи прежде всего необходимо остановиться на объяснениях датского основоположника исторического сопоставительного языкознания Р. Раска (см. обзор его трудов: Сабаляускас, 1979, 49–50). Сразу же в глаза бросается то (то же можно применить и по отношению к А. Шлейхеру), что во многих случаях лингвистическая ситуация

XIX века была (или казалась) более благоприятной, нежели в наши дни. Поэтому эксперименты различного характера казались не только возможными, но и обязательными. Даже самые фантастические с первого взгляда идеи могли легко реализоваться. Напр., Р. Раск мечтал создать колонию в Новой Зеландии, где государственным языком был бы исландский язык. Подобно этому в то время витавшая идея литовцев иметь колонию в Африке (возможно, даже с переселением туда большей части народа) не казалась очень экзотичной.

В трудах компаративистов XIX века обнаружены такие утверждения, что «язык А произошел из языка В». Примечательно, что такие ссылки отличаются от утверждений современного языкознания тем, что у них есть яркий признак метафоричности. В трудах Р. Раска часта фраза, что «язык А произошел из языка В». Напр., высказывается мысль, что исландский язык произошел из греческого языка. Понимать это прямолинейно нельзя: когда он пишет, что исландский язык произошел из греческого языка, это значит, что далекие предки исландцев говорили на языке, грамматическая структура которого была идентичной или хотя бы близкой к структуре греческого языка. Однако Р. Раск прекрасно понимал, что язык, на котором говорили предки исландцев, не был греческим языком — тот язык попросту не сохранился.

1.3. Первый сплав реконструкции, лингвистики и поэзии — сонет «Szviesa» («Свет»).

Данные две идеи — реконструкции и особенно продолжения жизни после исчезновения — и стало мощным стимулом самосохранения, отражающимся не только в декларациях, но и, напр., в первых двух строфах сонета А.Виштялиса «Свет» (1883)[2]:

Būk pasveikinta Szviesa! duktė skaiszciausioji	*Да здравствует Свет! Целомудренная дочь*
Augszcziausiojo Szviespaties, Spinduli szviesybės,	*Всевышнего светагоспода, Луч света,*
Skriduliuose pasauliu antoriu gilibės	*В полетах глубины другого мира*
Szventa, prajovinga ir stebuklingiausioji!	*Святая и чудеснейшая!*
Akie Akapirmo ir atvėji Jo kvapo,	*Око Окопервого и Его духа*
Naturoj Nuturėja Visgivio galinga,	*В естестве удерживающая мощь Всеживности*
Augivė — — — Motinėlė! Baltgalvė vaisinga!	*Живорастящая—Матушка! Седоглавая плодородная!*
Viskas veržiasi tavęsp isz po Tamsos kapo...	*Все стремится к Тебе из-под Темноты могилы...*

Сонет напоминает реконструированный (пра)балтийский текст. *Свет* является *оком Окопервого* (*Akapirmo* akis) (игра квазиморфемой *ак*, как делается не однажды в этом сонете). Данная квазиморфема является префиксом суперлятива прусского языка. Само слово *occopirmus* «deus coelli et terrae» переводится как «самый первый» (Mažiulis, 1997, 209). Возможно, так же можно трактовать и третье слово третьей строчки *antorių* (*Skriduliuose pasauliu antoriu gilibės*), как форму прусского слова *antars* «второй». Вообще, во всем стихотворении множество усилий создать язык новой поэзии, ср. слова *Szviespaties, Naturoj* (переделка Виштялиса из *natūra*, *notūra* по глаголу *nuturėti* (удержать, удерживать). *Nuturėja, Visgivio* и т. д. Например, Виштялис, употребив псевдоэтимологию, создает новые слова, напр., *viešpats* переделывается в *šviespats* (по основному слову сонета *šviesà*).

[2] Всюду мы старались дать дословный — пословный перевод. Далеко не во всех случаях это оказалось возможным; окказиональные выражения, произведенные самим поэтом, нами приводятся иногда с пометой в виде (полужирного) вопросительного знака, а иногда их вообще невозможно перевести, и тогда они просто обсуждаются нами в тексте.

II. ЭПОХА ДО ВАВИЛОНА: В НАЧАЛЕ БЫЛ АЛФАВИТ?

Алфавит как принцип конструирования текста в современной поэзии используется начиная с сонета А. Рембо «Гласные», который можно назвать произведением о создании мира: в нем А является символом материи и души, О — высочайший свет, I, вторгшаяся между А и О, — красный цвет — символизирует человека и т. д. Ю.С. Степанов (1998, 248–252) указал на скрывающуюся в нем универсальность гласных. В сонете не говорится о звуках французского языка, поскольку **O** оказывается в конце своеобразного алфавита. Итак, здесь представлен ряд «от альфы до омеги», поэт, несомненно, имеет в виду греческий алфавит, с ним связывает ассоциации о первой и последней букве. Мир, находящийся между альфой и омегой, определяет С. Гяда следующим образом:

o — pasaulis — prasideda — baigiasi
a
a — angelas — a — anga — a — angis –
Pal — angoj — P — bangoj –
palei — — — — — langą

o — мир — начинается — кончается
a
a — ангел — a — отверстие — a — гадюка
Пал — в отверстии — П — в волне -
возле — — — — — — окна

(ŽGV, 161)

Буквы (или звуки) *a* и *o*, вставляющие в рамки *начало* и *конец*, входят в состав семантически сложных квазиморфем (**ang**elas, **ang**a, **ang**is; Ср. — **ang** — oj). Однако в данном стихотворении алфавит еще не функционирует как способ создания текста. Желая достигнуть этого, необходимо, чтобы алфавитным текстом управляла бы *ритмика*, так как и природа самого алфавита является ритмичной. Напр., существуют данные, что вначале греческий алфавит составляли 11 букв, т. е. ***A, B, Γ, Δ, E, I, Λ, M, N, O, Y***, а другие буквы появились через шесть исторических шагов. Данная теория, которую можно назвать генеративной, трактует азбуку не как монотонный ряд, а как совокупность подгрупп. Порядок алфавита, возможно, составлял текст, обладавший ритуальным или магическим характером. Таким образом, алфавит — мощный и типологически архаичный способ создания текста.

Отдельные элементы алфавита как текста имели и, вероятно, имеют в настоящее время различную ценность. Об этом свидетельствуют и два названия азбуки, конкурирующие между собой — *abecedarium* и *elementaria*. Последний термин указывает на то, что существовала древняя традиция взгляда на вторую сторону азбуки как на совокупность, начинающуюся буквами *L, M, N*. О древности традиции свидетельствует множество фактов: южные семиты часто вторую часть подают перед первой, греки в надгробных надписях иногда азбуку пишут только до половины, т. е. до буквы *M* и т. д. Кстати, о важности второй части алфавита свидетельствует и латинское слово *elementum*, состоящее из трех букв второй части.

Какие точки азбуки обладают особым значением? Ю.С. Степанов и С. Проскурин (1993) считают, что в алфавите, играющем роль макрокосмоса и микрокосмоса, особую сакральную ценность приобретают буквы, находящиеся в начале, в середине и в конце. Если согласимся с утверждением, что алфавит является моделью макрокосмоса, становится совершенно ясным смысл латинского слова *elementum* как «начального элемента мира».

Как «алфавитный» принцип отражается в стихотворениях С. Гяды? Прежде всего необходимо определить, сколько букв должно составлять «инвариантную» литовкую азбуку. Из 32 букв, отбросив графические варианты (Ą, Ę, Ė, Į, Y, Ų, Ū) и ***F, H***, употребляемые только в словах, пришедших из других языков, остаются 23 буквы, встающие в ряд так, что в абсолютной середине оказывается M:

A B C Č D E G I J K L M N O P R S Š T U V Z Ž
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

Как и следовало бы ожидать, самое большое внимание обращается на буквы, находящиеся ближе к середине алфавита, напр.,

— apie ypatingą J reikšmę lietuvių sakralinėje gramatikoj — baltai neįsivaizduoja pasaulio be J (jovytis — apsireikšti), gyvybės spalva, kaip ir senovės indų (Krišna) — juoda, plg. —javas, juodbėris, jaknos, juka, juokas ir joti —prisidengiant krikštu ir nešvaria Judo misija — nuo 1387 metų pradėta kosminė J operacija (pirmiausia J-ogaila apvesdintas su J-advyga) — iš didžiojo baltų dievų panteono išmestas J-umis, vaisingumo dievas, išlikęs tik per latvius, j-umts latvių stogas ir sukryžiuoti slaptieji lietuvių stogo žirgeliai J-otvingiai iškelti į Belovežo ir Paliesės rezervatus <...>, lietuviams uždrausta jodinėti, pasisodinus moterį ant kelių, — atkertant lietuvių priėjimą prie B-altijos J-ūros, įsiūlytas romėniškas M-arios <...> ŽGV, 61

Об особенном значении *J* в литовской сакральной грамматике: балты не представляют мира без *J* (*jovytis* — объявиться), цвет жизни, как и в древнеиндийском (Кришна) — черный, ср. — *javas* (хлеба), *juodbėris* (темно-гнедой), *jaknos* (печень), *juka* (суп из крови и крупы), *juokas* (смех) и *joti* (ехать верхом) — под прикрытием крещения и грязной миссии Иуды — с 1387 года начата космическая *J* операция (прежде всего *J –ogaila* /Йогайла/ женится на *J –advyga* /Ядвиге/) — из великого пантеона богов балтов выброшен *J –umis* (бог пладородия), сохранен лишь благодаря латышам, *j –umts* латышская крыша и скрещенные тайные коньки литовской крыши *J –otvingiai*, выселенные в резерваты Беловежья и Полесья <...>, литовцам запрещается ехать верхом, посадив на колени женщину, — отрезав подход литовцев к *B –altijos J –ūros* (Балтийскому морю), навязав литовцам романское *M –arios* <...> (*ŽGV, 61*).

Prūsų/ dvasios/ istorijoj/ lemtingos/ K ir MM/ Marios/ Mantas/ Kantas/ ir /Karaliaučius/ Kristus/ Krantas/ ir/ Kronos/ <...> ir Klaipėda/ aišku/ su vikingais/ iš Vytauto/ Vyties/ K ir M/ susiliečia <...> visatą/ gaubiantis/ sapnas/ M išėjus/ į priekį/ pralaimi/ kaip M antas/ sukilėliai/ prūsai/ Moralė/ ir mėlynas/ menkas/ laimi/ kaip skiemeny/ kenčiantis/ Kainas/ Kalnas/ ir Kantas/ kaukolė ir/ mėnulis/ ovalais/ per Aistmares/ plaukiančios/ melzganos/ menkės.

В истории/ прусской/ души/ роковые/ К и ММ/ Мариос/ Мантас/ Кант/ и/ Каралячюс/ Христос/ Берег/ и/ Кроны <...> и Клайпеда/ конечно/ с викингами/ от Лозы/ Витаутаса/ К и М/ соприкасаются <...> объемлющий/ вселенную/ сон/ М выходит/ вперед/ проигрывает/ как M antas/ восставшие/ пруссы/ Мораль/ и синий/ ничтожный/ побеждает/ как в слоге/ страдающий/ Каин,/ Гора/ и Кант/ череп и/ месяц/ овалами/ через Айстмари/ плывущая/ сероголубая/ треска (ŽGV, 108).

Kai Jogaila ištekėjo,
Tai praradom Jogailėlį,
Raidę J ir P(j)eną, <...>
<...>
Išsigando ir pjovėjai,
kaip šienaut, kai J nėra,

Когда Йогайла женился,
Потеряли Йогайлушку,
Букву J и Молоко? Пищу? <...>
<...>
Испугались и жнецы,
как косить, когда нет J,

(BA, 96)

Внимательно рассмотрев употребление букв в отдельных контекстах, замечаем, что чаще всего анализируются буквы, находящиеся в середине алфавита (*J, M, N*). Это совершенно соответствует замеченному Ю.С. Степановым и С.Г. Проскуриным закону, что особенной сакральностью отличаются именно средние буквы алфавита, — это явление замечается во всей европейской культуре.

С. Гяда, явно это предчувствуя, в стихотворении «Протокол» (подзаголовок — «обсуждая литовскую азбуку») пытается определить ритмику алфавита:

— juostom, nelyg diržais, jinai apkabina	*лентами, словно ремнями, она опоясывает*
penketą sferų:	*пять сфер:*
pirmas penketas (A,B,C,Č,D) labai sunkiai	*первая пятерка (A,B,C,Č,D) с большим трудом*
atsiplėšia nuo žemės,	*отрывается от земли,*
trokšdama jungtis –per J– su aukštesniais	*желая объединиться — через J — с более высокими*
plotais (K, L, M, N) –	*широтами (K, L, M, N) –*
— maišo nuolat kišasi E, primindama mums,	*— мешает постоянно вмешивается E, напоминая нам*
kad ko nors, Dieve gink, nepamirštume, —	*чтоб чего-либо, Боже упаси, не забыли, —*
Ph (F), G, H ir vėl J pailgėjus jau	*Ph (F), G, H и снова J удлинившись уже*
traukia į mirtį nuo kranto <...>	*тянет в смерть от берега <...>*

(SDP, 200)

В дальнейшем тексте, говоря, что *skolintos lieka neapibrėžtos* «заимствованные остаются неопределенными», т. е. *ch, f* и т. п., посылая на периферию (так же поступает и фонолог, исследуя фонологическую систему конкретного языка), С. Гяда совершенно правильно устанавливает «золотую серединку» азбуки, которую несколько метафорически можно назвать *«святыми буквами»*: ***K, L, M, N.***

Насколько ритмика алфавита универсальная и насколько индивидуальная, зависящая от истории создания конкретной азбуки? Уже упоминалось, что специфически литовские буквы (носовые, долгие) приходится выбросить — это свидетельствовало бы о всеобщности азбуки. Однако отдельные слова, в истории культуры имеющие огромное значение, в одних языках могут начинаться звуком, находящимся в ***центре*** азбуки, а в других — на ***периферии*** алфавита, ср.

Apie vidurį tilptų ir K r i s t u s,	*Около середины поместился бы и Христос,*
ant krašto pasauliui, ant kranto, pats	*на краю мира, на берегу, сам*
svirdamas linkui mirties <...>	*наклоняясь к смерти <...>*

(SDP, 200)

В литовской азбуке первая буква имени *K* оказывается почти в середине сакрального центра, в то время как греческая X является 22 (*Χριστός*) буквой алфавита, а латинская C (*Christus*) находится в начале азбуки. Таким образом, сакральность начальных букв (или звуков) отдельных слов зависит от конкретного языка.

III. БИЛИНГВИЗМ В ПОЭЗИИ ВЛАДАСА БРАЗЮНАСА

3.1. Билингвизм поэзии

Билингвизм обычно определяется как *двуязычие*, т. е. ситуация, когда индивид или общество по одним или другим причинам говорит на двух или нескольких языках. Однако билингвизм не простое явление — можно обоснованно утверждать, что названное состояние является лишь одной гранью обсуждаемого явления, кроме того, даже не самой главной. *Билингвизм* будет выглядеть совершенно по-другому, если на него взглянуть как на явление, носящее огромную культурную нагрузку, без которо-

го с трудом воспринимается и описывается развитие цивилизации. Правда, другие случаи *билингвизма* менее известны широкой публике, однако они всегда сопровождают нас. Эти случаи точнее называть не столько *билингвизмом*, сколько *разновидностью* того же языка: два билингвальных объекта понимаются не как *самостоятельные*, между которыми эквиполентное противопоставление, а как такие противопоставления, одно из которых — *обозначенный*, другое — *необозначенный* члены оппозиции. Так можно понять известное противопоставление *язык богов / язык людей* (само явление обнаруживается уже в поэмах Гомера), так понималась разница между *языком вед / санскритом*. Конечно, поэтический язык всегда является *обозначенным членом оппозиции*: такой трактовкой можно объяснить его сложность, сравнить с текстом обычного языка, можно понять сосуществование нескольких текстов в одном тексте (поэтический текст может быть прочитан в нескольких смыслах, он существует не как один, а как несколько одновременных текстов). Итак, поэзия стремится стать билингвальной или даже полилингвальной. Если в текст привычного языка обычно не включаются грамматические элементы или слова различных синхронических срезов, то в поэзии такое включение — привычное, даже желательное, репертуар, обязательная часть текста. С другой стороны, произведения авторов древних эпох включаются в поэтические тексты как скрытое цитирование. Наконец, здесь появляются и слова других, чаще всего родственных (хотя могут быть и неродственных) языков: в тексте появляется сравнение, к которому подключается и воображение читателя — а ведь именно с такого сравнения в конце XVIII века началась и историческая сравнительная грамматика. Таким образом, на *билингвизм* можно смотреть и как на один из поэтических мотивов всех времен, и как на поэтическое средство.

3.2. Начало билингвизма: истоки двух языков

Поэтические тексты во всех культурах требуют зашифровки — так появляется возможность прочитать тот же текст в нескольких смыслах, даже на нескольких языках. Многозначность известна из пророчеств пифии (*Phythia*) в Дельфах. Их записывали жрецы от пифии (*prophetes*) и передавали в рифмованной форме «заказчику». Все-таки «редактированный» жрецами гекзаметром многозначный текст надо было расшифровать: переданный оракулом текст прежде всего был *текстом речи богов*, глубокий смысл его для смертного был недоступным (ср. ошибочную расшифровку второго предсказания Кроису).

Речи богов Владаса Бразюнаса: противопоставление речи ***людей*** возникает неожиданно, во многих случаях оно тонко замаскировано под видом пифического текста, опирающегося на исторические и религиозные параллели. Проанализируем лишь одно вводное место книги «Заколачивать». Бог молотком заколачивает стихотворение, а человек — фанерный ящик. В обоих случаях заколачивание — ссылка на ритмику, а ритмика связана и с речью, и с поэзией. Чем отличается действие *Бога* от действия *человека* (в стихотворении точно не сказано, но это точно *не-Бога* действие)? В стихотворении говорится о *ритмике* — божественные действия во многих традициях связываются с ритмикой[3], ср. *периодический*, т. е. по зимам, уход Аполлона от Дельф к гипербореям или *паузы* между моментами создания мира в Библии. Поэт в этом четверостишии является *гарантом* божественного действия, его *бдение* — словно действие жреца, обеспечивает непрерывное действие Бога:

[3] Ср. новеллу Х.-Л. Борхеса «Библиотека Вавилона»: библиотека — *бесконечна*, но *повторяющаяся*, т. е. *периодична*, как и название книги Бразюнаса.

tylesnis už gėlės šaknis tiksi	*тише чем корни цветов стучит*
Dievo plaktukas sukalti eilėraščio kubui	*молоток Бога сколачивая куб стихотворения*
budžiu, vos užmigsiu, iš karto pakeis	*дежурю, если засну, сразу заменит*
plaktuku fanerinėms dėžutėms užkalinėti	*молотком сколачивать фанерные ящички*

(U, 5)

«Куб Бога» — не только метафора, но и реальное строение: в Мекке, на территории Большой мечети города, стоит священный храм мусульман Кааба[4] — кубическое здание, покрытое черной тканью и украшенное вышитыми золотыми и серебряными нитками строчками Священного Писания. Противопоставление *куб/ фанерный ящичек* подчеркивает противопоставление сакральности — несакральности. Кстати, *молоток*, символизирующий мощь и крепость, является, как и *куб*, зашифрованным символом *креста*.

Как сколачивается *куб Бога*, или стихотворения? Это определяется в стихотворении «Отговаривание огня»:

ąžuolo šaknį aptūpusios pelės tylos plagiatą rašys	*присев вокруг корня дуба мыши плагиат тишины будут писать*
nulio galūnė: rašysiu, rašysi, rašysim... ryšys	*нулевое окончание: буду писать, будешь писать, будем писать... связь*
nuolat per kalbą tą pačią, tapačią namams	*постоянно через тот же язык, тождественный дому*
įsiliepsnoja tarp alkano medžio liemens ir skiemens:	*разгорается между стволом голодного дерева и слогом:*
lėmeilėmeilėmeilėmei	[Слово определил заменяется словом любовь]
lėmeilėmeilėmeilėmeilė	
lėmeilėmeilėmeilėmei	
lėmeilėmeilėmeilėmei	
l ė m e i l ė m e i l ė m e i l ė m e i	

(U, 140)

Итак, «моделью» *тишины мышей* является *куб*. Структуру куба составляют слоги, которые имплицитно приравниваются морфемам, поскольку слоги «куба» легко меняются местами. Результат обмена — другое слово, хотя и имеющее связь с первым словом. Это напоминает составные двухосновные антропонимы: ср. *Vaiš-noras: Norvaišas, Gin-tautas: Taut-ginas* (по такой же модели, как рус. *лизоблюд: блюдолиз*).)Имея в виду, что сложные слова появились путем поэтического составления слов, «тиражирование» этого способа составления — вполне вероятностно: ведь в поэзии не разделяются такие разноуровневые[5] языковые единицы, как *морфема* и *слог*. У слов *meilė* (любовь) и *lėmei* (определил) на самом деле существуют взаимосвязи. Наконец, такое слово приобретает явно заметное «божественное» свойство — оно ориентировано на бесконечность, на бесконечное чтение. Чтение как вперед, так и назад поддерживает и то, что «бесконечный текст» начинается значительно раньше (точнее — выше), нежели «куб Бога» — он замаскирован уже словом в перед тем идущей строфе *liemens*. *Магическая бесконечность* (*Magiškoji begalybė*) превращается в название всей книги — в 2002 году издана книга поэта, название которой *напоминает* уже упомянутый «куб», однако на самом деле *не совпадает* с программным последним стихотворением книги «Заколачивать»: ***lėmeilėmeilėmeilė***. Название еще более, нежели «божественный куб», подчеркивает «бесконечный текст».

---

[4] Само слово значит *куб*.

[5] Разноуровневые языковые единицы в поэзии могут стать единицей *того же* уровня, напр., в цитированной строфе в слоге ***lė*** и ***mei*** являются поэтическими *квазиморфемами*.

Наконец, есть еще одна интересная черта названия книги. Ее лучше всего подчеркивают графически выделенные буквы:

lėmeilėmeilėmeilė

Поэт воспользовался буквами *L — M* не только с целью достижения восприятия бесконечности, но и скрытым способом информировал читателя, что говорится о средних буквах алфавита *L — M*. Из этих букв состоит слово *lo.elementum*, т. е. начальный материал, из которого появились все предметы.

Конечно, противопоставление языка богов/языка людей не может ограничиваться актуализированными слогами — оно неизбежно должно расширить границы слов. Поэт, следуя индоевропейской традиции, одни слова относит к языку богов, другие — к языку людей. Но яркое противопоставление двух языков представляется очень редко, ср. название стихотворения: *белые ягнята* (*balti avinėliai*), *а по-нашему было бы — хорошисты* (*gėreliai*) (L, 56), конструкция которого совершенно соответствует примерам Антики. Только при чтении стихотворения можно понять, как появляется противопоставление (при цитировании все выделения мои. — *С.В.*):

garų** kamuoliai ir **gėreliai	*клубы паров и хорошисты*
*vilnoniai **grakščių debesų***	*шерстяные изящных облаков*
žydriojo baltojoj girelėj	*голубели в белой рощице*
svajoju, o gal tebesu	*мечтаю, а может еще я все*
tas vaikas, kietai įsikibęs	*тот же ребенок, крепко ухватившийся*
*į baltas **dangaus** vilneles*	*за белые небесные шерстинки*
į savo nekaltą gyvybę	*в свою невинную жизнь*
kur kartą baltybėj paskęs	*где однажды в белизне утонет*

Поэт говорит не об отдельных ягнятах, а об облаках, т. е. о небесной, божественной области: *gėreliai*[6] — это небесные *ягнята*. Возможно, что здесь скрывается и намек на латышский язык, ср. *garų kamuoliai* (*клубы пара*) и лат. *gars* «дух».

3.3. За границами племени: чужие, ставшие своими

В творчестве Владаса Бразюнаса актуализируется несколько вариантов лингвистических границ (или лингвистического пограничья): литовских — латышских, литовских — русских и т. д. В отдельных случаях поэт путешествует очень далеко — термины санскрита легко проникают в литовские, создавая дополнительные связи.

<...>nieks jau vardu neminės	*<...> никто уж по имени не упомянет*
šito, katras jau kitoks ne kaip žmonės,	*того, кто уж иной нежели как люди,*
krikščionis dvigymis	*христианин двурожденный.*
várṇa — laisvoji, išgimusi iš giminės	*ворона — свободная, выродженная из рода*

(ABD, 60)

Двойной связью в этом месте — в понятии литовца, что тот, кто «иной нежели как люди», является *белой вороной*. В данном месте говорится о кастах. Поэт интуитивно, но очень точно сопоставляет значения: др.инд. *várṇa* «каста» первичное значение — «цвет».

---

[6] Восточнолитовская форма.

К *чужим, ставшим своими,* примыкают и те языки и народы, которые с Литвой (или Латвией) связала история:

ak, tiurkiškas baltas jaustukas	*ах, тюркское белое междометие*
dun-aj — mėnulis žemai	*дун-ай — месяц внизу*
dunojais išplaukdamas kvaituliu sukas	*по дунаям уплывая головокружительно*
ar kentėti ar vysti	*страдать ли иль вянуть*
mus palieka jaunyste	*нас оставляет юность*
mano protėvi broli	*мой пращур брат*
karaime niurus	*караим угрюмый*

(SGV, 64)

В поисках своих, ставших чужими, скрывается одна типично литовская деталь: нашедшему такую связь гарантируется крепкая связь с историей, во времена Витаутаса, с поиском в себе «голубой крови».

3.4. Возвращение к братьям по языку и крови: латыши

Самое большое внимание Бразюнас уделяет литовско-латышской границе. Цель поэта — преодолеть невидимый разделяющий языки и народы барьер.

Можно отличить два способа преодоления лингвистической стены — *декларации* и *лингвистические действия*. Одни отделить от других нелегко — чаще всего декларации и лингвистические действия между собой переплетены.

Четко выраженная ***декларация*** скрывается в стихотворении, в котором актуализируется связь литовской *Муши* (*Mūšos*) и латышской *Лиелупе* (*Lielupė*). Наименование *Lielupė* (лат. *lielā* — «великая», *ире* — «*река*») в стихотворении «Языки балтов» — мост, соединяющий некогда разделенные народы и языки:

baltų linksniai baltalinksniai	*падежи балтов белопадежи*
ant kalbos asfalto linksta	*на асфальт языка склоняются*
po asfaltu šaknys tvinksi	*под асфальтом корни пульсируют*
žalumos kalba pritvinksta	*речью зелени наполняются*
sprogsta priebalsiai ir švokščia	*взрываются согласные и хрипят*
prieblandoj ir mėnesienoj	*в полутьме и при лунном свете*
kad galėčia juos išvogčia	*если б мог украл бы их*
susprogdinčia latvių sieną	*взорвал бы стену латышей*
sėlių sieliais taranuočia	*плотами селонов таранил бы*
tvirtagalis galininkas	*восходящий винительный*
kirsčia lielupę lig žiočių	*пересек бы лелупе до устья*
bet didžiosios linkin sminga	*но к великой вонзаются*
ir laužtinės, ir trumpinės	*и прерывистые, и краткие*
byra priedainės, pušynės	*сыпятся припевы, сосновые*
per kalbos asfaltą, žvyrą	*через асфальт,гравий языка*
juodos baltų avys irias	*черные овцы балтов гребут*

(U, 27)

В этих строфах присутствуют даже два случая перевода с литовского на латышский язык (или наоборот?). Тщательно замаскированный перевод — связь *priedainės* и *pušynės*, своеобразное сопоставление форм, когда слова родственных, но разных

языков отделяет запятая: латышское *priedaine* является для литовского *pušynė* (ср.: лат. *priede* «*pušis*»/сосна/) полулингвистическим, полупоэтическим переводом[7]. Так, в стихотворении проводится нейтрализация *литовского* и *латышского*. Перевод связан со взрывом стены — это восстановление потерянной связи между двумя языками и народами при помощи агрессивных действий (*išvogčia, susprogdinčia*): «*sprogsta priebalsiai ir švokščia/ prieblandoj ir mėnesienoj/ kad galėčia juos išvogčia/ susprogdinčia latvių sieną*» (*взрываются согласные и хрипят/ в полутьме и при лунном свете/ если б мог украл бы их/ взорвал бы стену латышей*). Атака на стену — ссылка на другой перевод: *Didžioji*[8] *upė* — эквивалент наименования реки *Lielupė* на латышском языке, по-литовски называемой *Mūša*.

Пытаясь вернуться на поэтическую родину через северных балтов Бразюнас называет себя *лейшем*, т. е. название национальности поэта приходит «из-за лингвистической границы»: «*aukščiausiam baltų beržyne/ girdėti leišiai ir tiurkai/ vis latviškai čiulbant ir ulbant*» (*«в самом высоком березняке балтов слышно как лейши и тюрки по-латышски все щебечут и воркуют»*) (U, 37); «*kur leišių mėtos/ kur latvių meitos*» (*«где мяты лейшев/ где девы латышей»*) (L, 44). *Лейшами* здесь называют литовцев[9] (ср. историзм *leišu ciltis* «литовские племена»; нареч. *leitiski* «по-литовски»).

Поэт не ограничивается ареалом восточных балтов. Если надо, он соединяет ареал восточных балтов с ареалом западных балтов:

kraujoraudonis ruduo	*кровекрасная осень*
raudantis rudenio kraujas	*рыдающая кровь осени*
assanis-asins-vanduo	*ассанис-асинс-вода*
prūsiškai, latviškai niaujas	*по-прусски, по-латышски ссорятся*

(U, 33)

В этой строфе, используя ассоциации цветов *rudos/ raudonos* (*коричневого/ красного*) поэт объединяет слова *кровь-assanis-asins*, хотя прус. *assanis* значит не «кровь», а «осень».

3.5. Вместо выводов: билингвизм как «возвращение домой»

В социальной сфере билингвизм всегда является вторжением внешних факторов во внутренние отношения племени (народа) и языка — не важно, будь то Индия, говорящая на разных индоевропейских и неиндоевропейских языках с доминирующим над ними английским языком, или суперстратность того же английского языка в современной Европе. В поэзии все происходит совершенно в обратном направлении: билингвизм здесь — прежде всего «возвращение домой»[10] — начиная с диалекта, воспринимаемого как дом детства, и кончая родственными языками.

---

[7] Эта связь повторяется еще в одном стихотворении: «*kur* ***priedainė*** *buvo,* ***pušynė****/skrenda gyvatė rudoji*» (*где припев был, сосняк/ летит коричневая змея*) (ABD, 34). Конечно, поэт провоцирует читателя и на другое деление, напр., *prie-dain-ės* (*возле дайны*), дайна — «песня».

[8] Реки, которые литовцы называют *Mūša* и *Neris*, для наших соседей это просто *Didžiosios upės* (Великие реки): для латышей это — *Lielupė*, а для белорусов *Neris* это *Велья*.

[9] Каждый латыш будет отрицать, что называет *литовцев лейшами* (последний вариант этнонима в Латвии приобрел отрицательный, презрительный оттенок). Но это слово *leišis* весьма архаичное, его фонетика достигает времена праязыка балтов.

[10] «Возвращение домой» является поэтизированным понятием, отражающимся и в антропонимах, называющих знатных лиц в балтийских языках индоевропейской структуры, напр.: лит. *Ei-butas*, прус. *Ey-buth*. Это сложное слово переводится как «идущий домой».

IV. ОТ БИЛИНГВИЗМА — К МОНОЛИНГВИЗМУ: РЕКОНСТРУКЦИЯ ВАВИЛОНА В ПОЭЗИИ СИГИТАСА ГЯДЫ

Связь науки с мифопоэтикой была отмечена еще полвека назад. Если в древности наука и мифопоэтика представляли собой единое целое, могут ли сейчас эти способы познания противоречить друг другу?

Трудно сопоставить анализ языкового знака, его семантическую и материальную реконструкцию в языкознании и в поэзии. «Правила игры» этих двух способов мышления различны. Так где же точки соприкосновения традиций? *Во-первых*, система, на базе которой рассматриваются мироощущения поэта, подходит и для раскрытия сущности текста, имеющего не поэтическую, а другую основную функцию. С *другой стороны*, идеи, используемые в языкознании, встречаются и в поэзии. Современной лингвистике, и науке вообще, свойствен *экспансионизм*, т. е. стремление максимально расширить область своего исследования. Одним из самых типичных его признаков является развитие «двойных» наук — психолингвистики, антрополингвистики, психосемантики. Кроме того, в лингвистике появились направления, объединяющие ее же области, существовавшие ранее *раздельно*, например, морфонология, представляющая особую ценность для изучения языка поэзии. Экспансионизм любого направления придерживается взгляда, что при углубленном рассмотрении конкретного вопроса, обязательно надо выйти за границы одной научной дисциплины и вступить в другие области знания.

Экспансионизм в поэзии имеет два основных направления. С одной стороны, поэзия сблизилась с изобразительным искусством (конкретная поэзия), а с другой — с наукой о языке. Зачатки первого направления можно проследить только после Второй мировой войны, а вторая тенденция в поэзии, видимо, существовала в скрытом виде на протяжении всего исторического времени. Их взаимосвязь намечает проект восстановления Вавилона или создания (воссоздания) всеобщего языка в поэзии, который будет описан далее.

4.1. Ритмика святости: пауза

В поэзии Сигитаса Гяды ритмику *святости* создают *паузы*. Нетрудно заметить, что и в Библии, когда повествуется о сотворении мира, между действиями Бога также идут паузы. Они появляются еще до создания языка. В «Ожерельях зеленого янтаря» пауза стала основой сюжета. В тексте книги (в этом нетрудно убедиться, заглянув в содержание) стихи, названные *паузами*, создают ритмическое единство. Ср. названия стихотворений и расстояния между этими стихами:

Pauzė (82) *Etimologinė pauzė* (91); *Pauzė* (96) *Pauzė* (101); *Pauzė* (109); *Pauzė: skelbimas laiptinėje* (133); *Pauzė* (135); *Etimologinė pauzė* (156); *Pauzė* (161); *Pauzė Vidužemio civilizacijos kryžkelėje* (214); *Pauzė* (222); *Paskutinioji pauzė* (250)

Пауза (82) *Этимологическая пауза* (91); Пауза (96) *Пауза* (101); *Пауза* (109); *Пауза: объявление в подъезде (133); Пауза* (135); *Этимологическая пауза* (156); *Пауза* (161); *Пауза на перекрестке Средиземноморской цивилизации* (214); *Пауза* (222); *Последняя пауза* (250)

Основная цель как паузы, так и тишины — святость. Пауза связана с Богом[11], с сотворением мира:

<...> Kristus atėjo pasauliui	*<...> Христос пришел, чтобы мир*
sugrįžti į savo išeitį — taškų, ledyninę spalvą.	*вернулся в свое начало — точку, ледниковый цвет.*
Visose kosminėse misterijose (per pauzę) Dievas	*Во всех космических мистериях (через паузу) Бог*
grįžta atgal	*<...> возвращается назад <...>*

(BA, 23)

От космической, т. е. божественной, паузы поэт переходит ко второму уровню ритмики — ритмике земных пауз:

Tėvo laukas — suartas kreivai kiek —	*Поле отца — вспахано криво сколько —*
su vogėm — paskui tenai	*с огрехами — потом там*
sužydėdavo rugiagėlės —	*зацветали васильки —*
ir man būdavo — šventos vietos —	*и для меня бывали — святые места —*
gražiausios — Lauke[12] *tam —*	*красивейшие — в Поле том —*
metro — vogės — ta pauzių	*метро — огрехи — эта тишина*
tyla — prasmingesnės —	*пауз — более осмысленные —*
nei prasmės —	*чем смыслы —*
visatoj	*в мироздании*

(ŽGV, 162)

Наконец, третий уровень ритмики пауз — язык, особенно поэзия. Это ярко проявляется в стихотворении «Гомер был слеп и сидел у моря, как Баранаускас в "Аникщяйском бору"»:

— Odisėjoje — pauzė svarbiausia — pauzėj	*— В Одиссее — пауза самое главное — в паузе*
slypi prasmė...	*кроется смысл...*
<...>	*<...>*
— pauzės — laukeliai — ir ištisos vaizdų pynės	*— паузы — луга — и целые гирлянды видов*
— perteikti	*— переданы*
begalybei — kuri nesustabdoma —	*бесконечности — которая неостановима —*
— Heraklito tekanti upė — jos laukeliai — tyla <...>	*— Текущая река Гераклита — ее луга — тишина <...>*
<...>	*<...>*

(ŽGV, 195)

4.2. Бог и грамматика

Из грамматических терминов особое место принадлежит местоимению, связываемому с понятием Бога. Местоимение определяется в лингвистике как часть речи, которая обобщенно (не раскрывая конкретного содержания) указывает на лица, предметы, их свойства или количество. Образ Бога как местоимения, сущность которого может раскрыть только поэт, мы обнаруживаем в стихотворении «Зеркало, поле, небо»:

---

[11] Исследователи истории культуры указывают, что, говоря о Боге, необходимо придерживаться апофатики, т. е. отказаться от мышления словами, иначе говоря, нужна *тишина*.

[12] Написание с большой буквы слова *Lauke «в Поле»* усиливает и подчеркивает его этимологическую близость к *небесной* сфере, ср. прус. *lauxnos* «звезды», лат. *luna* «луна».

Palaimingasai Jis, prie kurio sugrįžau,
didysis gyvenimo Koreliatas,
atskaitos taškas,
pradžios pabaiga,
įvardis, kuriam nėra lygaus!
<...>
Viskas be Jo,
be palaimingojo Įvardžio
niekam nereikalinga!

Благословен Он, к которому я вернулся,
великий Коррелят жизни,
точка отсчета,
конец начала,
местоимение, которому нет равных!
<...>
Все без Него,
без благословенного Местоимения,
никому не нужно!

(SDP, 31)

Почему поэт трактует *Бога* как местоимение? Могут быть два различных объяснения такой трактовки.

Во-первых, Бог — образ местоимения связан с тем, что можно назвать *сингулярным* существованием: как местоимение не имеет «предметной» семантики, так и Бог не имеет *синтагматического* объема. Описывая это явление в лингвистических терминах, можно сказать, что Гяда понимает Бога только как *парадигматическое* явление, не имеющее объема на оси синтагматики:

Dievas yra mažas taškelis, kuris juda danguje, kuo mažesnis sutvėrimas tuo arčiau Jo (iš tankesnės medžiagos austas), brangesnis, taškas yra ženklelis, blusa irgi iš Dievo, tam, kad įkąsdama Jį primintų<...>

Бог это маленькая точка, которая движется в небе, чем меньше творение, тем ближе к Нему (из более плотного материала сотканное), более дорогое, точка это значок, блоха тоже из Бога, для того, чтобы кусая Его напомнила <...>

(SDP, 140)

С другой стороны, понимание Бога как местоимения связано с положением самого местоимения как части речи по отношению к другим частям речи. В связи с этим стоит обратиться к работе Альбертаса Росинаса (Rosinas, 1988), в которой анализируется природа местоимений. Хотя некоторые исследователи и считают местоимения словами, получающими значение только в конкретном выражении, на самом деле это не так, поскольку они выполняют две важные функции — анафоры и дейксиса. Функция *дейксиса* служит для идентификации и дифференциации объектов, явлений, признаков, лиц в процессе *акта коммуникации*. Существуют различные виды дейксиса — они обозначают момент говорения (дейксис времени), членов коммуникативного акта (дейксис лиц), локализуют лица, объекты и т. д. по отношению друг к другу (дейксис пространства) и т. д., ср. еще исследование: Степанов, 1998). Функция дейксиса проявляется в прямой речи, особенно в диалогах, в которых дейктические местоимения дополняются просодическими и паралингвистическими элементами или указательными жестами. Понятие *Бога* очень тесно связано с понятием *молитвы*. Это диалог особого рода, которому *не нужны слова*: ведь бесполезно просить Бога, поскольку он *знает*, чего мы хотим. Таким образом, обращение человека к Богу — не слово, а *жест*, тесно связанный с дейксисом. Поэтому и свидетельствовавшие о Христе апостолы были поэтами, которые самого Христа не видели:

Jėzų Kristų mums paliudijo apaštalai, kurie viso labo buvo tiktai poetai.

О Иисусе Христе нам свидетельствовали апостолы, которые всего-навсего были поэты.

Niekas niekur nėra Jo regėjęs,	*Никто нигде Его не видел,*
nes būtų apakę,	*потому что иначе бы ослеп,*
apkurtę.	*оглох.*

(SDP, 208)

4.3. Мир и грамматика

Одной из интереснейших грамматических категорий, которые особым образом отражаются в поэзии, является категория рода. Противоречивость категории рода заключается в том, что она не является в чистом виде ни грамматической, ни лексической. Так проявляется конфликт грамматики и лексики. Сама категория рода всегда в достаточной мере метафорична, а основу метафоры составляет свойство живых биологических организмов к продолжению жизни. Тем временем в языке, в своей грамматике язык придает *нереальный* признак пола объектам. Иногда эта категория мотивирована, чаще всего — абсурдна. Поэтому категория рода очень легко подвергается эстетизации. Придание этой категории предметам, стихиям, космическим телам, всем остальным объектам, которые в языке выражаются существительными, даже в нехудожественном тексте является метафорой.

Грамматические значения в поэзии Гяды могут сильно варьировать. Пример такого «колебания» — слово «солнце» (*saulė*), в одних случаях относимое к женскому, в других — к мужскому роду. Имеет ли это какое-либо лингвистическое основание? Гяда конструирует (или даже реконструирует) миф, опираясь на изменчивую категорию рода:

Mėnuo — žemės pati,	*Месяц — жена земли,*
Žuvys, jį pamačiusios,	*Рыбы, увидев его,*
Neršia.	*Мечут икру.*
Mėnuo vedė saulužę...	*Месяц женился на солнышке...*
Rėza maišo	*Реза*[13] *мешает*
Kosmines lytis.	*Космические полы.*

(VPM, 254)

Saulė verčia ir verčia	*Солнце заставляет и заставляет*
Žemę	*Землю*
Gimdyti.	*Рожать*
Saulė — žemės	*Солнце — неутомимый*
Neilstantis	*Муж*
Vyras.	*Земли.*

(VPM, 258)

— virš lytinė demiurgo būsena — kai pasaulį	*— надполовое состояние демиурга — когда миру*
nokinantis — vyras — sukaupia	*дающий созреть — мужчина — накапливает*
savo viduj — abiejų kosminių lyčių	*внутри — обоих космических полов*
jėgas — trečios — niekatrosios	*силы — третьего — среднего*
giminės saulė — lietuvių kalboj	*рода солнце — в литовском языке*

(SGV, 64)

[13] Л.Г. Реза (1776–1840) — профессор Кенигсбергского университета, поэт и собиратель литовского фольклора. Сигитас Гяда в своем стихотворении цитирует литовскую народную песню, в которой рассказывается о свадьбе луны и солнца. В роли жениха выступает луна (лит. *mėnuo*).

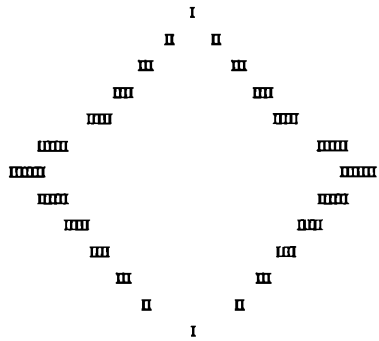
У многих народов *солнце* и *луна* объединялись в небесную пару, представляющую *мужское* и *женское* начала, однако универсального отождествления *солнца* с *мужчиной*, а *луны* — с *женщиной* нет. В греческом и латинском языках существительное «солнце» мужского рода, а «луна» — женского рода, однако русское *солнце* — среднего рода. Поэтому выражения Гяды *Реза мешает/ космические полы* (*Rėza maišo/ kosmines lytis*) и *Солнце — неутомимый/ муж/ земли* (*Saulė — žemės/ nenuilstantis/ vyras*) можно воспринимать как диалог, имеющий и лингвистическое, и мифологическое основание, базирующееся на *сравнительно-исторической реконструкции*. Например, по мнению Витаутаса Мажюлиса (Mažiulis, 1988), в диалектах балто-славянского праязыка долгое время существовало супплетивное (с основой на *l/n*) существительное среднего рода, обозначающее «солнце», развившееся уже намного позднее в различных диалектах в балтийское существительное женского рода (прус. *saule*, лтш. *saule*, лит. *saulė*), хотя нельзя отбросить и возможность того, что слова, называющие понятия «солнце» и «земля», являются заимствованиями индоевропейского праязыка из древних европейских языков.

4.4. Начало знаков: овал

Поскольку современной поэзии свойствен экспансионизм, с помощью графики она легко перешагивает границы языкового знака и (не)знака. Ср. стихотворение «Проекты распавшегося овала. Май 1985» (*ŽGV, 172*):

— ir—	— и —
— ką—	— что —
— tik —	— только —
— tariau —	— [я] произносил —
vyšnia dicmedis slyva	вишня полынь слива
Viskas	Все
B — u — v — o	Б — ы — л — о
T — Y — L —A	Т — И — Ш —И—Н—А
(galimi sukryžiavimai)	(возможны скрещивания)
— ir —	— и —
— ką —	— что —
— tik —	— только —
— tariau —	— [я] произносил —
vyšnia — dicmedis — slyva	вишня — полынь — слива
Viskas	Все
Buvo	Было
T — yla	Т — ишина

Иногда поэтический текст может быть совсем не заполнен, ср. стихотворение «Рисунок одиночества в Иванов день 1985» (*ŽGV, 173*):



Стихотворения[14] (точнее было бы сказать — поэтические произведения, в которых преобладают графические элементы) не являются новейшим изобретением и известны с античных времен. Однако то, что мы называем *конкретной поэзией*, сильно отличается от того, что мы называем фигурными стихами. Сам термин *конкретная поэзия* пришел не из литературы, а из живописи. Поэзия, редуцируя язык, перешагивает привычные границы искусств: конкретная поэзия приближается к графике или музыке. Графической единицей, релевантной в поэзии, становятся помимо овала квадрат и прямоугольник, ср. тексты:

<...> pasaulis,—
jis tik vienas, ir
dvasia —
neregima... Ovalas —
jo raudona apimtis...

<...>мир,—
он только один, и
дух —
невидим... Овал —
его красный объем...

(VPM, 97–98)

Senatvė man į ausį pakuždėjo,
Jog vienąkart išnyksiu tarsi dūmas.
O kokią formą turi dūmas? Vėjo?
Ir kas tada soneto tobulumas?

Старость мне на ухо прошептала,
Что однажды я исчезну словно дым.
А что за форма у дыма? Ветра?
И что тогда совершенство сонета?

O Lietuva — ar turi kokią formą?
Man kitados vaidendavos ovalas...

А Литва — есть ли у нее какая форма?
Мне некогда мерещился овал...

(SGV, 9)

<...> viską, kas tik
ovališka mūsų kalboj, viską, kas tobula
ir gražu <...>

<...> все, что только
овально в нашем языке, все, что совершенно
и красиво <...>

(SDP, 367)

В поэзии Гяды противопоставляются две геометрические фигуры — овал (его можно трактовать как вид окружности) и квадрат. Что символизируют эти связанные между собой фигуры? Окружность — один из наиболее часто встречающихся символических знаков и воспринимается как противоположность квадрата. Она является символом целостности, абсолюта и совершенства, подвижного неба, в противоположность земле (материализму). Окружность, представляющая собой бесконечную линию, защищает от нечистой силы. В то же время квадрат — статичный символ,

[14] Термин лит. *eilė-raštis* «стихотворение» (букв. «письмо в ряд»), ср. лат. «versus», первичное значение которого «поворот, возвращение к началу ряда» в этимологическом смысле в таком контексте является почти оксюмороном.

связанный с ограниченностью земли (окружность — наоборот — границ не имеет) и символизирующий четыре стороны света. Интересно, что, согласно Платону, квадрат вместе с окружностью воплощают абсолютную красоту, именно соединение прямоугольника и окружности использовал Юстиниан при строительстве «Святой Софии» (*Hagia Sophia*).

4.5. Сегменты: слог, интерпретируемый как морфема

Для каждого человека наименьшая единица языка, на которую членится речь, — это *слово*. Важнее слова, скорее всего, интуитивно воспринимаемая единица — *слог*, возникающий между большей единицей (словом) и меньшей (звуком).

Слог считается одной из сложнейших единиц языка. «Словарь лингвистических терминов» дает ей такое определение: «Слог — это отрезок речевого потока, находящийся между двумя наименьшими фазами напряжения органов речи». Хорошо известен факт, что человек не членит речь на такие важные для поэзии элементы, как морфемы (это было бы слишком сложной задачей). Все-таки говорящий человек, как и поэтический текст, ориентируется на слог, *уподобляя* (точнее — приравнивая) его к морфеме. Поэтому слог может быть мифологизирован, и ему приписывается особая сила:

vienas/ mėnuliškai/ rausvas/ Toros/ skiemuo/ ne/ taip/ išskaitytas/ 45ais/ sukėlė/ astralinį/ potvynį/ po/ Berlynu <...> (ŽGV, 69)

один/ лунно/ розовый/ слог/ Торы/ не/ так/ прочитанный/ в 45-м/ вызвал/ астральный/ потоп/ под Берлином<...>

Рискуя ошибочно интерпретировать текст, можно предложить такое объяснение: в этих строках звучит мотив *избранного народа*, а *слог* — это буквы Библии ***YHVH***, обозначающие Бога, прочтение которых неясно и которые в литовском тексте переводятся как «Господь». Те, кто развязал Вторую мировую войну, верили, что *немцы* являются *Богом избранным народом*. Неправильное прочтение слога материализовалось в формуле *Gott mit uns*, где слово *Gott* на самом деле односложное, однако сама формула ошибочна в отношении немецкого народа. Радикальное наказание Бога — *потоп*, последствия которого ощущаются до сих пор (*зеленая/ вода/ не спадает/ до сих пор/ около/ Щвентойи*[15] (*žalias/ vanduo/ neatslūgsta/ lig/ šiol/ prie/ Šventosios*) *ŽGV, 69*).

Идея важности слога встречается в большинстве старых лингвистических школ, однако она больше всего подчеркивается там, где особая роль отводится морфонологии, например, в индийской грамматической школе (др.-инд. *akṣara* «слог», сам термин пришел из поэтики) считалось, что *слоги слов, обозначавших понятия, связанные с культом*, имеют собственную ценность и поэтому их *произношение* должно быть безупречным.

4.6. «Уничтожение» морфем

Морфема — это знак, имеющий связь как с планом содержания, так и с планом выражения. Для поэзии важны два вопроса: (1) бывают ли морфемы, не имеющие знаковой функции, (2) бывают ли морфемы, не имеющие звуковой формы. Эти и

[15] *Šventoji* (в переводе — *Святая*) — название нескольких рек в Литве.

подобные вопросы возникают, когда мы начинаем смотреть на морфему не только как на составную часть слова, но и как на *основную единицу языковой системы*. Ч. Хокетт еще в 1947 г. описал так называемые пустые морфемы, не выполняющие никакой функции. Пустые морфемы это такие звуковые отрезки, которые остаются при выделении всех значимых сегментов текста или слова. Возникает вопрос, можно ли считать морфемами такие единицы, которые имеют формальное выражение, но не имеют специального значения. Типичный пример пустой морфемы в литовском языке — глагольные аффиксы, вклинившиеся между корнем и формантой *-ti*: *tur-ė-ti* «им-е-ть», *laik-y-ti* «держ-а-ть», *mieg-o-ti* «сп-а-ть» и соединительные гласные в сложных словах: *balt-a-plaukis* «бел-о-брысый», *saul-ė-kaita* «солнц-е-пек», *saul-o-sėdis* «облака при закате солнца» и под.

Это обнаруженное дескриптивистами явление в языке встречается очень редко. В то же время поэты, *интуитивно чувствуя, что это не противоречит природе языка*, абсолютизируют эту особенность: поэт создает тексты, в которых морфемы не имеют ясного значения. Работу поэта можно разделить на два этапа. На первом этапе он уничтожает или делает неясными *лексические* морфемы или выдумывает их, но сохраняет грамматические морфемы[16]:

Tikro, tigelio, tikrumo, tigrumo kriterijus

(BA, 26)

На втором этапе поэт отказывается от грамматических значений, т. е. становится невозможно разделить предложение на части речи:

Sprindi mungi gundi pirdi
undenpišti gilgamežti,
Žirgagali gala suki,
Oku moku, Atgalsuki

(BA, 20)

Dindinėl Atbuka inka,
Strazda don Akela Sūto,
Tintinėl ūmai pasiuto,
Branga aug ir Saula sėli,
Vagabund Amorko neli,
tintael ir tintaela,
valatek, valaz ueza,
Vaza rėl ir vasa rėla,
vengra tun Zigmonte nelis <...>

(BA, 19)

Vorsmi Sutra sar Sokolo,
maskaskan gailyto vėlo,
Ūsanosta pirran dėlo,
Novitrynė susuprata
Vica kano siun siamo <...>

(BA, 21)

[16] Тексты, морфемы которых деформированы, перевести невозможно.

Формы в таких текстах могут быть разделены на несколько групп.

К первой группе можно отнести те слова, которые не отличаются от привычных форм, однако включены в текст, имеющий *неопределенную* семантику: *Strazda* «дрозд», *ītai pasiuto* «внезапно взбесился», *aug* «растет» (форма третьего лица настоящего времени в жемайтийском диалекте не имеет ожидаемого окончания *-a*), *nelis* «не будет дождя», *siamo* «сиамский», и т. д.

Ко второй группе можно отнести слова, искажаемые по сравнению с их употреблением в литературном языке или диалектах: *Atbuka* (можно интерпретировать как *atbuko* «притупился»), *inka* (в поэзии Гяды много намеков на названия индейских народов), *Saula* (восточно-акштайтийская форма слова «солнце»), *vengra* (название народа?) и т. д.

К третьей группе относятся окказионализмы, напоминающие звукоподражания: *dindinėl, tintinėl, tintael, valatek, kano, siun* и др.

4.7. Суперсегменты

Суперсегментные единицы и их лингвистическую систему Гяда использует в своем творчестве довольно редко. Хорошо известно, что кроме слогов и фонем в каждом слове имеются дополнительные симультанные элементы, иначе называемые суперсегментными единицами. Суперсегментные единицы — это симультанные фонологические элементы, дифференцирующие линейные элементы или сочетания крупнее одной фонемы. Наиважнейшим подклассом суперсегментных элементов считаются *просодические* элементы. Это элементы, дифференцирующие целые слова. Поскольку ударение в литовском языке подвижное (*líkime, likíme, likimé*) или различительное, оно может считаться определенной аномалией. Конечно, аномалию следует понимать с точки зрения *частоты* встречаемости: в языках мира такой тип ударения редок. Эту аномалию и использует Гяда в приводимых ниже примерах.

Taip, lietuviai lieka be liežuvio,	*Да, литовцы остаются без языка,*
mūsų kirtis buvo muzikinis,	*наше ударение было музыкальным,*
lietuviaĩ gyveno ir lietùviai,	*литовцы жили и литовцы,*
buvo kilę iš Litvino vieno,	*произошли от одного Литвина,*
Litvino, Lietuvio dauggalingo<...>	*Литвина, Литовца многомощного <...>*

(BA, 133)

Поэт в этом случае постулирует диахронический результат. Начальное состояние — *Литвин, Литовец многомощный* (*Litvinas, Lietuvis dauggalingas*). От него происходят (поэт сам ставит ударение на отдельных словах текста, хотя их ударение нетрудно установить исходя из ритмики) *литовцы* (*lietuviaĩ*) *и литовцы* (*lietùviai*). Поэт пользуется тем, что ударение в литовском языке является различительным. Однако из текста непросто понять, значит ли *lietuviaĩ* и *lietùviai* одно и то же — хотя в языке дублеты ударения обычно бывают редки, но возможны.

4.8. Мотивированность языкового знака

Мотивированность языкового знака отражается в различных контекстах. Один из способов ее — мотивация при составлении грамматических форм, например редупликация (иногда она еще определяется как элементарная синтаксическая связь), ср. лит. *gaigalas* «селезень», *kartkartėm* «время от времени», *mažmožis* «мелочь», *niekniekis* «пустяк», *žiežirba* «искра», *žiežula* «баба-яга», ср. образование времен в

греческом языке, в котором широко используется редупликация, в экзотических языках, например, маорийск. *papatu* «бить друг друга» и *patu* «бить» и т. д. Индоевропеисты находят в балтийских, славянских и других и.-е. языках повторяющиеся корни, которые образовались, видимо, еще тогда, когда носители этих языков (или только диалектов) хорошо чувствовали мотивированность этих слов.

В стихах Сигитаса Гяды мотивированность, опирающаяся на редупликацию, может составлять основу «сюжета» текста:

pasaulį valdo Per, per didis Kūnas,
ne viešintis čia Pats, o Perkūnis, Per-kūnas,
sūnelis Saulės ir — nė jokio Dievo...
<...>

Миром правит Слишком, слишком большое Тело,
не гостить здесь Сам, а Перкунис, Пер-кунас,
сынок Солнца и — никакого Бога...
<...>

etimologija iš dievo Žem-ūn-ėlio,
iš elijo, iš ūno, iš per-ūno,
O Vieš-Pats, ta dvasia, visai kitokiam tūno.

этимология из бога Жем-ун-елиса,
из елиса, из уна, из пер-уна,
А Гос-Подь, тот дух, совсем у другого торчит.

(SDP, 150)

В этом коротком отрывке много редупликаций, структура которых не хаотична. В предложении *pasaulį valdo Per* «миром правит Слишком» последнее слово оказывается в позиции подлежащего и его графика (написание с большой буквы) имитирует *имя собственное*. Однако после этого предложения идет конструкция *per didis Kūnas* «слишком большое Тело», первое слово которого повторяет последнее слово первого предложения, превращая его из имени собственного в нарицательное и из «существительного» в предлог. Так создается элементарная синтаксическая конструкция *Per—per—Kūnas* «Слишком—слишком—Тело». Таким образом создается не только звуковая имитация грома, но и предпринимается попытка «вычленить» «настоящий» корень его имени *Kūn-*. *В* дальнейшем тексте редуплицируются части слова *Žemūnėlis* (*elijo, ūno*), исчезает буква ***k***[17] (*per-ūno*). Помимо ранее упомянутой редупликации, которая усиливает мотивированность слов текста, возможен и другой способ мотивированности языкового знака — «сращение» одного слова с другим, ср. сращение слов *tėkmė* «течение» и *mėnuo* «месяц» и сквозную этимологизацию:

Pats ir Vieš — pats ir Pat-erai — patinas — pjautuvas —
Mėnuo — ir p — au — tai — te — ka — tekis — tek — mė — mėnuo

(ŽGV, 156)

В поисках нового значения слово в поэзии может так деформироваться, что уже не совпадает ни с одним словом из *реального словаря* конкретного языка, а его грамматические показатели могут нейтрализоваться. С другой стороны, нейтрализованные грамматические показатели становятся более или менее мотивированными. Такая мотивированность является общей особенностью языка: нередко мотивированность скрывается в окончаниях, указывающих на категорию рода, в окончаниях личных местоимений и т. д. Так произошло с первым словом названия стихотворения «Цветок аира» («Ajero žiedas»), повторяемым в тексте:

[17] Эта буква, находящаяся в самом центре алфавита, занимает особое положение, ее сакральность актуализируется во многих стихотворениях Гяды (*GV, 61; SDP, 200; JM, 113*).

Nuskinsiu ajero	*Сорву аира*
žiedus mėlynuosius,	*синие цветы,*
žiedus sielos savosios,	*цветы своей души,*
ajero, ajer-o!	*аира, аир-а!*

(MŽ, 95)

При повторении слова его семантика неизбежно стирается. При повторении второй раз окончание слова *графически* отделено: трудно понять, это *еще* окончание или *уже* звукоподражание. Кроме того, в лингвистике хорошо известно, что повторяющееся слово или его часть имеет тенденцию к потере семантики.

Еще более деформируется слово в стихотворении, находящемся на следующей странице, «На новых архипелагах» («Naujuose archipelaguose»):

Išgelbėk žolę, jerubės ten lekia,	*Спаси траву, рябчики там летят,*
raudonas šis pasaulis, melsvuma	*красный этот мир, синева*
suskaldytų juodų archipelagų,	*расколотых черных архипелагов,*
archipelago ago aguma...	*архипелага ага агума...*

(MŽ, 96)

Слово, сложенное из греческого суперлативного префикса и слова «(открытое) море», в стихотворении Гяды расчленяется (*archipelago — ago — aguma*) на ничего не значащие на первый взгляд части. Так появляется окказионализм: сначала от слова *archipelago* отделяется часть *ago*, которая потом получает дополнительные грамматические формы (в конкретном случае — суффикс *-um-*) по аналогии с рифмуемым словом (*melsvuma*): так из *ago* делается *aguma*.

IV. ОБОБЩЕНИЕ СИТУАЦИИ ПОСЛЕ ВАВИЛОНА: ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ «свой»/«чужой»

5.1. Начало распада

Поэзия решает вопросы свой/чужой, проблему освоения территорий, открытых и закрытых границ, применяя свои методы, основу которых составляет логика поэтического произведения: поэтому решения поэзии всегда оперативнее лингвистических выводов. Однако в отличие от языковеда поэт в стихотворении не может сослаться на полное или частичное отсутствие исторических или языковых свидетельств, а выдвинутую проблему он должен решать в ограниченном объеме слов[18].

Понятие о возникновении лингвистической границы, или, другими словами, разделение языков на «свои языки» и «чужие языки» имеется уже в строках Ветхого Завета (Бытие 11,1–9), в которых говорят о смешении языков — каре строителям башни.

Но как выглядел язык человечества до Вавилонской катастрофы? Трудно поверить, что язык строителей башни был однородным. Эту проблему, используя собственные возможности и с привлечением лингвистического материала, старается решить поэзия. В поэтических текстах состояние языков до их смешения характеризуется не полным тождеством слов или грамматических форм (такое тождество невозможно также и с лингвистической точки зрения), а взаимной прозрачностью

[18] Однако параллелизм науки (языкознания) и искусства (поэзии) при этом не тряет своего значения.

этимологий. Сигитас Гяда (одна из книг которого названа «Воссоздание Вавилона») настоящую проблему рассматривает через балто-славянские языковые отношения как своеобразную модель миниатюрного Вавилона. В коротком стихотворном тексте балтийские и славянские формы, не совпадая ни фонетически, ни грамматически, сосуществуют как неразрывное этимологическое единство. Большинство этимологических сопоставлений имеет не только поэтический, но и лингвистический смысл. Напр., стихотворение Сигитаса Гяды «На полях летописей первых славян рисуются большие рыбы» напоминает этимологическую словарную статью:

— apsikrikštijęs Sviatioslavas XII amžiaus/ pradžioj — pirmiausia puolė Goliadus arba/ — Nuoguosius, kurie — sugėdinti mėgo/ sakyti — Maža Kauna — upė / Maža ties Možaisku ir latviškai/ kauns — kaunas, kautynės, gėda muštis/ kartojo — su nuogom moterim — / garbino DIDELĘ MĖLYNĄ AKĮ,/ gulinčią žemėj nuo/ sutvėrimo — prie Okos
(ŽGV,24)

— окрестившись в начале XII века/ Святослав прежде всего напал на Голядов или/ на Нагих, которые пристыженные любили/ говорить Мала река Кауна/ Мала у Можайска и по-латышски/ сражающийся разит, сражение, срамно бороться/ повторяли с нагими женщинами/ почитали БОЛЬШОЕ СИНЕЕ ОКО,/ с сотворения лежащее на земле возле Оки/

Примечательно и само название стихотворения: определение *первых* относится к существительному *славян*, а не к существительному *летописей*.

В этом стихотворении подразумевается несколько этимологий. Первая и наиболее широкая по объему — *Голяды* и *Нагие*. С первого взгляда данная чисто звуковая форма, обоснованная этимологией, на самом же деле имеет более глубокий смысл. Надо помнить, что само родовое имя *Галинды* встречается по крайней мере в двух местностях, из которых первая — в Пруссии, вторая — в окрестностях Москвы. Точно известно и время нападения Святослава — по Ипатьевской летописи, это произошло в 1147 году. Более всего удаленный этноним балтов уже в поздние времена превратился в нарицательное имя: слова русского диалекта *гольда, голядь*, обозначающие «бедный», «ничего не имеющий человек». Другие этимологии также имеют лингвистический смысл, напр. *akis* «глаз»: *Ока, mažas* «маленький»: *Можайск* и т. п.

Поэт, используя уже упомянутую балто-славянскую модель, распад интерпретирует как разрушение не только языковых, но и нравственных структур. Поэтическую сторону интерпретации составляет разрушение структур через устранение *K*, одной из срединных букв алфавита (Степанов, Проскурин, 1993, 76).

NEGALIMA MĖTYT RAIDŽIŲ

— širdgėlos —

Kijavos slavai, priimdami kreivą bizantišką krikštą, pažemino dievą Perkūną, mušdami pagaliais, akmenim didžiulę jo statulą ties Vepryno upe, ties Dunojum.
Piorun! — šaukė jie, Piorun! — išmesdami raidę K, kalvį, tėvelį, Kalevelį ir Kalevą sūnų; kalvių neliko danguj, kirvių nei kalavijų, nėr kur kristi, nei pasikarti — subyrėjusios amžiams struktūros!

Нельзя разбрасывать букв

— горести —

Киевские славяне, принимая кривое византийское Крещение, унизили бога Пяркуна, избивая Палками, камнями большую его скульптуру у Реки Веприны, возле Дуная.
Перун! — кричали они, Перун!- выбрасывая букву К, кузнеца, батюшку, Калевелиса и сына Калева; кузнецов Не осталось на небе, кирок, топоров и мечей, некуда пасть, Негде повеситься — рассыпались навек стуктуры!
(JM,113)

5.2. Действие и противодействие: декларации

Действие, даже если его происхождеие и божественное, обычно сталкивается с противодействием. Если языки когда-то были смешаны, неизбежно должна возникнуть идея их объединения. Такое объединение имеет два основных варианта — лингвистический и поэтический. Не стоит удивляться тому факту, что интересы лингвистики и искусства совпадают. Нет сомнений, что в глубокой древности наука и искусство были синкретичны.

Если языковой барьер, появившийся после «Падения Вавилона», пытается преодолеть языкознание, почему бы к тому же не стремиться поэзии, всегда претендующей на более широкое поле сравнения и свободу? Закономерно, что в такую деятельность включаются поэты, которых можно назвать поэтами лингвистического пограничья. Среди них особенно выделяются Владас Бразюнас и Сигитас Гяда, пытающиеся с помощью творчества преодолеть лингвистическую границу. Эта попытка состоит из двух фаз: *первую* составляют декларации, объявляющие прозрачность границ или их отсутствие, *вторую* — лингвистические действия в самой поэзии, закрепляющие справедливость выдвигаемых утверждений.

Сходство ***деклараций*** обусловлено тем, что родные места обоих поэтов, хотя и располагаются в противоположных частях Литвы (Бразюнас родился на севере, на границе с Латвией, а Гяда — на юге, на границе с Белоруссией), находятся в зоне языкового пограничья, которое можно обозначить как *реальное/ виртуальное.*

Владас Бразюнас является представителем реального, литовско-латышского пограничья. Несмотря на некоторую противоречивость, литовско-латышская граница, хоть и реальна, всегда больше объединяла, чем разделяла. Улицы некоторых современных литовских пограничных городков, ведущих по направлению к Латвии, официально названы именем Ливонии. Последняя линия границы, установленная после продолжительных переговоров, стала границей между государствами в предвоенные годы. Вплоть до середины семидесятых годов для жителей северной Литвы, то есть и для будущего поэта, Рига, в которой жило немало литовцев, была гораздо ближе, чем далекий Вильнюс. В поэзии Бразюнаса эта граница разрушается с помощью единиц и категорий языка:

sprogsta priebalsiai ir švokščia	*взрываются согласные и шумят*
prieblandoj ir mėnesienoj	*в сумерках и при луне*
kad galėčia, juos išvogčia	*если б мог я их выкрасть*
išsprogdinčia latvių sieną	*взорвал бы латышскую границу*
sėlių sieliais taranuočia	*на плотах селонцев[19] протаранил бы*
tvirtagalis galininkas	*восходящий винительный*
kirsčia lielupę lig žiočių	*пересек бы Лиелупе до устьев*
bet didžiosios linkin sminga	*но изгиб Большой впивается.*

Даже в этом коротком стихотворном отрывке много информации о «лингвистическом пограничье», напр., латышское название реки *Lielupe* переводится на литовский язык в соседней строке (*didžiosios* «большой») с отсылкой к литовскому варианту названия реки Mūša с помощью нескольких глаголов, имеющих сему битья.

В другом стихотворении осуществляется переход через литовско-тюркскую границу:

[19] Изчезнувшее племя балтов.

ar kentėti ar vysti	*или страдать или увядать*
mus palieka jaunystė	*нас оставляет молодость*
mano protėvi broli	*мой прородитель мой брат*
karaime niūrus	*хмурый караим*[20]

(SGV,64)

Иначе Сигитас Гяда описывает виртуальную границу. Прежде всего неясно, какую границу Гяда имеет в виду — литовско-белорусскую или литовско-ятвяжскую? Ни та ни другая не существуют в лингвистической реальности. Литовско-белорусскую границу можно протянуть на несколько десятков километров в глубь Литвы или Белоруссии — национальный состав жителей будет мало меняться (в Белоруссии сохранились чисто литовские деревни, а в окрестностях Вильнюса говорят и по-белорусски), балтийская этнография белорусов (например, узоры тканей) лучше сохранилась, чем у самих литовцев. Поэтому в стихах Гяды эта граница очень неопределенна:

Mažytis gudo tipas -	*Маленький тип гуда –*
iš ryto sunkiai besiremiąs į mašiną	*с утра тяжело опирающийся о машину*
kieme,	*во дворе,*
basnirčia su vienais kaliošais,	*на босу ногу в одних калошах,*
Be abejo, į mano tėvą panašus,	*Конечно, на моего отца похож,*
kažkas iš gudų, gotų ir venedų <...>	*кто-то из белорусов, готов или венетов <...>*

(JM, 108)

С первого взгляда скользящий поверх фактов взор поэта на самом деле сосредоточен в строке

kažkas iš gudų, gotų ar venedų
кто-то из гудов, готов или венедов,

которую можно рассматривать как позицию нейтрализации, только средний член которой (готы) определен во времени и пространстве. Этноним *«gudai»* — «белорусы» (для жемайтийцев он может означать и «литовцы»), возможно, произошел от наименования готов. В IV и III веках до н. э. готы владели частью славянских территорий; позднее, после переселения германцев, это название перешло к последним. Также неясен и этноним «венеты»: местность, в которой жили венеты (в латинских документах *Veneti*, *Venedi*), в исторических источниках засвидетельствована даже в нескольких местах — на севере Италии, у Атлантического океана и в других местах. Позднее это кельтское наименование перешло к славянам, ср. нем. *Wenden* «сорбы, славяне». Следовательно, и этноним *gudai*, и этноним *venetai*, как и *Aestii* Тацита, являются «блуждающими» названиями. Поэт сознательно выбирает формулу

gudai — gotai — venetai,
гуды — готы — венеты,

желая определить слова похожий (*panašus*) и кто-то (*kažkas*).

Как эти два поэта лингвистическими действиями подтверждают выдвигаемые утверждения? Общим знаменателем преодоления границ становится усиление мотивированности знака. Гяда и Бразюнас достигают этого разными способами: первый использует парадигматическую модель, состоящую из катализа (об этом термине см. далее), сравнительно-исторического метода и этимологии, второй — синтагматическую

[20] Караимы — тюркский этнос, исторически в Литве личная охрана литовских князей.

модель, сущность которого составляют перевод и этимология. Первый способ передается в тексте эксплицитно, второй способ — имплицитный.

5.3. Парадигматическая модель Сигитаса Гяды

Эту модель составляет: катализ, сравнительно-исторический метод, этимология. Понятие катализа форм сложно, и на нем стоит остановиться несколько подробнее. Этот термин заимствован у Луи Ельмслева (1953). Цель катализа — ослабить видимые, субстантивные речевые связи в цепях языка так, чтобы за ними открылась глубинная реальность — абстрактные единицы языка. В процессе катализа может быть введено только определенное количество новых единиц, которые не меняют план выражения. Нетрудно заметить, что катализ Ельмслева похож на внутреннюю реконструкцию, переходящую в сравнительно-исторический метод, за которым логически следует этимологический анализ. Попробуем проанализировать несколько случаев катализа и этимологии в стихотворении Гяды «Этимологическая пауза»:

jausti — pa — jautos — Pajauta — jautis — aušti — šviesėti —
jungti — jaunas — jaug — ti — augti — tekėti — P — aukštis —augalas — takas — Pta — paukštis —
Paukščių takas padangėj —
tas pats du kartus — kada užmiršta buvo pirminė
tako prasmė —
Pats ir Vieš — pats — ir Pat erai — patinas — pjautuvas —
mėnuo — ir p — au — tai — te — ka — tekis — tėkmė — mėnuo —
mėlynas tavo mėnulis — ugny —

(ŽGV, 156)

«ощущать — о — щущение — Паяута[21] *— бык — светать — светлеть —*
соединять — юный — рас — ти — расти — восходить — П — тица — растение —
путь — Пта — птица — Млечный путь[22] *в поднебесье —*
то же два раза — когда был забыт первичный
смысл пути —
Сам и Гос — подь — и Патярай[23] *— самец — серп —*
месяц — и — я — й — ца — вста — ет — хряк — течение — месяц —
синий твой месяц — в огне —»

Желая вывести из одной формы другую, поэт создает промежуточные формы так, чтобы в последних были ослаблены субстантивные связи, т. е. катализирует их. Такой промежуточной катализированной формой становится *jaugti*, которую поэт использует, чтобы из слова *jaunas* «молодой» можно было вывести *augti* «расти». Правда, с точки зрения языкознания такое выведение не обоснованно. Однако все-таки в этих строках скрывается не только поэтическая, но и лингвистическая этимология, поскольку лексемы *jautis* «бык» и *jungti* «соединять» являются родственными. Витаутас Мажюлис (1993, 319) доказал, что лит. *jautis* «бык» раньше было не существительным, а прилагательным **jauta* — «(при)соединенный». Несомненно родственными являются слова *aukštis* «высота» (конечно, если мы отделим, как это делает Гяда, перед этим словом букву P), *augti* «расти», *augalas* «растение».

---

[21] Древнелитовская языческая богиня.
[22] Дословно — <Птичий путь>.
[23] Родная деревня поэта.

Дальнейшая ассоциация происходит через слово *pjautuvas* «серп», связывая последнее со словом *mėnuo* «месяц» (ср. выражение *mėnulio pjautuvas* «серп месяца»). С первого взгляда может показаться, что между *mėnuo* «месяц» и *pautai* «яйца» нет никакой семантической связи. Однако такое впечатление ошибочно. Во-первых, месяц на вид напоминает живое существо, постоянно меняющее свой облик и явно связанное с различными жизненными ритмами. Благодаря его росту и последующему исчезновению, влиянию на Землю и на женский организм, он связывается с плодовитостью. С другой стороны, яйцо является воплощением плодородия, ставшее в христианстве символом Воскресения. Гяда употребляет не всем хорошо известное слово *kiaušinis* «яйцо», а синоним *pautas* «то же», которое больше, чем первое, связано с месяцем, особенно с его фазами, своеобразным «раздуванием». Слово *pautas* (именно это слово указал Константинас Сирвидас в своем первом словаре в начале XVII века), известное и пруссам — *paute, pawte* (ср. Mažiulis, 1996, 239–240), возводится к общебалтийской форме *pautas* «то, что раздуто», в свою очередь, развившейся из балто-славянской глагольной формы **paut-/put-* «дуться», давшей лит. *pusti* «вздуваться», *pūsti* «дуть» и т. д. Последующие три слова *teka — tekis — tėkmė* «течет — хряк — течение» опять с первого взгляда не связаны, если не касаться их глубинной семантической структуры. Нелегко поверить, что слова *tekėti* «течь» и *tekis* «некастрированное животное мужского рода (хряк, козел, баран)» могут иметь что-то общее. Все эти слова родственны. Кроме того, *tėkmė* «течение» и *mėnuo* «месяц» объединяются и с помощью синтагматической связи: можно записать и *tėkmėnuo*, выделив шрифтом редуплицируемый слог. Итак, в составленном таким образом тексте языковые знаки вряд ли могут считаться немотивированными.

5.4. Синтагматическая модель Владаса Бразюнаса

Эту модель составляют: перевод и этимология. Творчество этого поэта использует другой способ для преодоления лингвистической границы — перевод:

Примером кодирования и расшифровки можно считать стихотворение «Вечерние новости», в котором поэзия связывается с далекими эпохами и эзотерикой:

žemyno galas, keltas keliasi į salą,
iš drūto ąžuolo drevės transliuoja vakaro žinias druidas
nukvakęs, suvarliagyvėjęs, Viešpaties litvakas sąla
nedalią auką, žynio skiemenuojamą išvydęs

(U, 138)

край материка, плот поднимается на остров,
из крепкой коры дуба транслирует вечерние новости друид
одуревший, ставший земноводным, литвак Господи солодеет,
невзрачную жертву, по слогам читаемую жрецом, увидев

Как и в других случаях, закодирование здесь основано на отношениях языков: большинство слов имеют двойную, литовскую и нелитовскую, интерпретацию. Последняя, в свою очередь, может разворачиваться дальше. Например, *galas* «край» будет пониматься и как «конец, край», и как латинский *gallus* «человек из племени галлов». Ср. первую книгу «Commentarii de bello Gallico» Цезаря, в которой говорится: *Gallia est omnis divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgae, aliam Aquitani, tertiam, qui ipsorum lingua Celtae, nostra Galli apellantur* — «Галлия вся разделена на три части, в одной из которых живут бельгийцы, в другой — аквитанцы, в третьей — те, которые на своем языке называются кельтами, а на нашем языке — галла-

ми». Этноним *galli* попал в латинский язык из греческого *Galatai*. Поэтому отрывок ***galas, keltas*** можно понимать как словарное гнездо: *galai* (латинский этноним) : ***keltai*** (тот же этноним на языке самих кельтов). Согласно античным данным, кельты делились на материковых и островных жителей. Таким образом, классификация расширяется на всю первую строку стихотворения. Принимая во внимание то, что кельтские языки и народы за свою историю (начиная с завоевания Цезаря) на самом деле переселялись с материка на острова, эти строки можно рассматривать как краткий пересказ истории кельтов.

В третьей и четвертой строке автор неожиданно переходит от *кельтов* к *литваку Господа* и к жертве, читаемой по слогам жрецом, т. е. он переносится в другой культурный ареал. Этот перенос происходит внезапно, однако складно: *Viešpaties litvakas* (в последнем слове нетрудно усмотреть отголосок латинского слова *quercus*[24] «дуб») — это литовский еврей.

Таким образом, два поэта, по-разному видящие мир, стараются преодолеть лингвистическую границу. В обоих случаях методом преодоления границ становится широкий «ассортимент» лингвистических средств, в обоих случаях авторы демонстрируют несомненные лингвистические знания. Однако граница преодолевается двумя способами. В первом случае — Гяды — преодоление границы очень похоже на лингвистический вариант и поэтому может быть названо парадигматическим. Во втором случае — Бразюнаса — явна склонность к синтагматике. Во многих случаях их требуется специально расшифровывать, используя грамматические справочники, словари и под.

VI. ОТ ОБЩИХ ПОЛОЖЕНИЙ — К КОНКРЕТНОЙ ГРАММАТИКЕ: МОРФОЛОГИЧЕСКОЕ ПЕРЕРАЗЛОЖЕНИЕ И ЭТИМОЛОГИЯ В ПОЭЗИИ СИГИТАСА ГЯДЫ

6.1. Понятие

Морфологическое переразложение, иногда называемое термином *переинтеграции*, — это изменение границ морфем. В индоевропейских языках обмен таких границ — весьма обычное явление, поскольку в этих языках часто происходит слияние морфем, т. е. их принадлежность к той или иной группе «подвижна», напр., сложное слово со временем становится простым и т. д. Так, лит. слово *avidė* сегодня уже не воспринимается как сложное, хотя диахронически оно образовано из слов *avis* и *dėti*, соответственно англ. *lord* когда-то было сложным *hlāford* «хранитель хлеба». В синхронном анализе переинтегрируются почти все (за исключением основ на согласную) флексии. Напр., флексии др.инд. (*vṛk*)*as* = гр. (*λύκ*)*ος* = лит. (*vilk*)*as* в генетическом смысле состоят из «чистого» конца основы *-o-* (в балтийских и индоиранских языках ему соответствует конец основы *-a-*) и флективного форманта *-s*. Однако в современном литовском языке, как и в языках санскрите или греческом, флексиями считаются *-as*, *-os*. Цель морфологического метаанализа в поэзии — этимология, т. е. попытка воссоздать историю слова. Проникновение этимологии в поэзию не должно вызывать удивления: некоторые ко-

[24] Таким образом, слово *литвак* приобретает ассоциацию с *druides* <**drew-* + **wid-* ‘ получающий знания из дерева (обычно — дуба).

рифеи лингвистики (напр., Л. Ельмслев) этимологию не считали настоящей научной дисциплиной.

6.2. Смысл морфологического переразложения

Существует целая группа сложных слов, диахронность которых говорящий чувствует и старается прояснить ее. К таким случаям прежде всего относятся собственные имена, слагаемые которых в поэзии Гяды образцово отделяются одно от другого:

Vienas iš Al-gerdaičių Lietuvoje sako <...>
Один из Аль-гердайтисов в Литве говорит <...>

(SDP, 318)

Bet labiausiai įstrigo	*Более всего запомнилось*
Per kaimynų berniuką	*по соседскому мальчику*
Šviesiais garbanotais plaukais	*со светлыми кудрями*
Kursai buvo vardu	*имя которого было*
Geda-minas	*Гяда-минас*

(SDP, 37)

В данном случае автор стремится к двум целям: подчеркнуть семантику отдельных корней и (по-видимому это наиболее важно) связать данное имя с фамилией самого поэта (происхождение фамилии *Гяда* на самом деле можно отнести к типу имен *Гяд-и-минас*).

Гяда, разлагая собственные имена, усматривает в них скрытый смысл. Этот смысл может быть раскрыт в разной плоскости, иногда он даже едва заметен. Напр., разлагая собственное имя *Альгердайтисов*, Гяда пишет не привычный вариант *гирд-*, а *герд-*, т. е. так, как свидетельствуют летописи. В данном случае имеет место не столько переразложение, сколько разложение, имплицитно передаются исторические знания, намекается на то, что за привычной для нас формой имени скрывается и *ее история*.

6.3 Актуализация аффиксов

Поэт переразлагает морфемы в несколько этапов, напоминающих действия языковеда. *Первый* шаг самый простой — начинается отделение одной морфемы (префикса, суффикса, корня) от других морфем при помощи черточки:

Taip, sakydavo jis, tai gerai,	*Да, говаривал он, это хорошо,*
bet visai ne tas, Kur Bažnyčioj,	*но совсем не то, Что в Костеле,*
kur giedama Aleliuja,	*где поется Аллилуйя,*
Iš-ganydavom miežius vaikystėje <...>	*Выводили ячмень в детстве <...>*

(SDP, 54)

Обычное разложение в морфологии здесь превращается в поэтическое средство актуализации. Слово *išganyti* (вытравить, выпасти, спасти), прочно вошедшее в литовский культурный словарь, произошло от животноводческого термина. Поэт, написав *Bažnyčioj,/kur giedama Aleliuja*, и подчеркивает эту связь. Подобным образом в другом месте подчеркивается действие *iš-šokti* (вы-прыгнуть), хотя в морфологическом разборе отделение префикса от корня — обычное явление. Префикс, будучи препозиционным аффиксом, участвующим в создании другого слова, часто радикально меняет лексическое значение основной морфемы (корня) (*šokti* это совсем не то же, что *iš-šokti*):

Ją atskleiti įmanoma	*Его раскрыть возможно*
s t a b d a n t sintąksę, taip,	*о с т а н а в л и в а я синтаксис, так,*
kad jinai suspėtų iš-šokti	*чтобы он успел выпрыгнуть*
iš žodžių <...>	*из слов <...>*

(SDP, 112)

6.4. Поэтическая этимология собственных слов

Желая создать «всеобщий язык», поэт совершает лингвистические действия, которые только с оговорками можно назвать переразложением в истинном смысле этого термина: он берется за роль создателя слов и форм, деформируя морфемы и придает им новое значение. В стихотворении «Проблемы идентификации женщин» говорится о двух женских сектах с указанием их местопребывания:

Manhardtas/ buvo/ beveik/ užtikęs/ dviejų/ galingų/ sektų/ kovą/ tarp/ Lietuvos/ moterų/ vienos/ garbina/ savy/ slypinčią/ rupūžę/ kitos/ mėnulį/ išversdamos/ jam/ savo nuogus/ pilvus/ vidurnakty/ asloje/ o rytais/ jau voliodavos/ rasose/ ir žolė/ kėlė/ rasą/ rasa/ kėlė/ žirgą/ žirgas/ kėlė/ kepurėlę/ jaunai/ mergužėlei/ tėra/ mėnulio/ sektos/ triumfo/ giesmė/ sektos/ centras/ Perlajoj/ arba/ Merginėj

(ŽGV, 113)

Манхардт/ почти/ застал/ борьбу/ двух/ могучих/ сект/ литовских/ женщин/ одни/ поклонялись/ затаившейся/ в них/ жабе/ другие/ луне/ выставляя/ ему/ свои/ нагие/ животы/ ночью/ на полу/ а по утрам/ уже катались/ в росах/ и трава/ поднимала/ росу/ роса/ поднимала/ коня/ конь/ поднимал/ шляпу/ молодой/ девице/ есть/ только/ торжественное/ песнопение/ секты/ луны/ центр/ секты/ в Перлаи/ или/ в Мяргине

Переинтеграцию названий местностей *Perloja* и *Merkinė* подготавливает предыдущий текст, в котором говорится о двух символах, отражающих разные секты — *rupūžės* (жабы) и *mėnulio* (луны). Обе эти секты без труда могут быть объединены, поскольку жаба, хотя и имеет много символов, связывается с луной и плодотворностью, дождем и сыростью. Обе секты можно трактовать еще и по-другому, напр., как противостояние хтонической (жаба, торчащая под землей) и небесной (луна все-таки занимает промежуточное положение между хтонической и небесной системами) систем. Конечную удачу второй секты, по-видимому, предопределяет мотив *росы*, имеющий особое значение как в литовском, так и вообще в индоевропейском мифологическом мышлении. Роса всегда воспринималась как выражение влияния неба на землю. Роса, бесшумно выпадающая ночью, с утра блестит как *perlai* (жемчуг) (только обладая возможностью данной интерпретации, можем отгадать, почему поэт пишет не *Perloja*, а *Perlaja*). Интересные параллели, связанные со словом *rasa*, предлагаются Альгирдасом Юлюсом Греймасом: в загадках, в которых отгадкой является *роса*, Заря представлена как *pana* (барышня), бусы, или *perlai* (жемчуг) — это рассыпанная Зарею роса (*rasa*), катание в росе защищает и лечит от всяких болезней, напр., если хотите вылечить дурачка, которому братья выкололи глаза, достаточно ворону провести своим крылом по росе, ею смазать глаза, и дурачок прозреет; космическая свадьба выражается в вытряхивании росы и оплодотворении земли. Этим можно объяснить, почему торжествует новая секта.

«Мужской» атрибут молодца — конь подчеркивает небесность второй системы (подвижность). И только в конце представлена сама переинтеграция. Названия мест-

ностей южной Литвы *Perloja* и *Merkinė* переинтегрируются в формы *Perlaja*, *Merginė*. Оба названия местностей упоминаются в письменных источниках немецкого ордена XIV века. Этимология второго названия местности сомнений не вызывает — название произошло от реки *Merkys*, происхождение названия первой местности неясно. Возможно, название местности произошло от нарицательного слова *perlojas*, кстати записанного лишь единственный раз в песне «*Vaikščiojau takeliais, išklotais perlojais, aplink apsodinta žydinčiais kvietkeliais*» («Гуляла по тропкам, покрытыми жемчужинами, кругом засажено цветущими цветами»). Возможно, данное слово можно связать с названием какой-либо травы, ср. *šilojus* (вереск). Гяда, переинтегрируя *Perloja* в *Perlaja* стремится место действия стихотворения максимально обобщить. Интересно то, что поэт называет лишь место пребывания второй (лунарной) секты. Вообще в стихотворении подчеркивается (это относится к обеим сектам) *плодотворность*, а луна с плодотворностью имеет намного больше ассоциаций, чем жаба. Напр., лучшим временем для сватовства или свадьбы считается фаза возрастающей луны или полнолуние, аукштайты верили, что не приходится ждать хорошего мужа, если свадьба происходит в молодой месяц, лучшие дети — родившиеся в полнолуние.

Целью переразложения, появляющегося, когда поэт «исправляет» привычную форму слова, является создание собственного имени не только по составу, но и *эмоционально* более прозрачного:

Buvau aš Dalgiry, turiu pasitaisyti,	*Был я в Дальгирисе, должен поправиться,*
nes andai klydau, ir sykiu su Vytautu	*так как ранее ошибся, и вместе с Витаутасом*
savoj poemoj negerai parašęs:	*в своей поэме неправильно написал:*
ne Žalgiris, o Dalgiris, dalgiris,	*не Жальгирис, а Дальгирис, дальгирис*
mūšys, kur dangeručiai vedė mūs pulkus...	*бой, где неба добряки вели наши полки...*

(BA, 111)

Основное слово *Žalgiris* (Жальгирис) исправляется на *Dalgiris* (рядом дается указание, что данное слово произошло от нарицательного), семантическая мотивация которого подготовлена в предыдущей строфе:

valstybė -- tai pražydus geležis,	*государство — это зацветшее железо,*
žvaigždžių šviesa, mėnulio	*свет звезд, луны*
spinduliavimas, o dilgė — dalgė.	*сияние, а крапива — коса.*

(BA, 111)

В исторических источниках подчеркиваемый звон мечей в стихотворениях Гяды перерастает в название *Dalgiris*, первый компонент которого ассоциируется с нарицательным словом *dalgis* (коса). Происхождение этого слова относят к прабалтийской форме **delg-* (*dilg-*: **dalg-*) «остро-режуще кольнуть, вонзать, ткнуть, ударять, ударяя резать».

6.5. Поэтическое переразложение и этимология нарицательных слов

Нарицательное слово с первого взгляда должно бы быть значительно прозрачнее, чем собственное слово — однако довольно часто его этимология осложнена. Это, в свою очередь, побуждает поэтическую этимологию. Проанализируем отдельные примеры.

... ir gintaras Lietuvoj	*... и янтарь в Литве*
ne gražino — gydė	*не украшал -- лечил*

(SDP, 112)

В другом месте говорится:

iš jų išvarvėdavo gintaras,	*из них вытекал янтарь,*
klajojęs po jūras ir sugrįždavęs iš	*кочевал по морям и возвращался из*
begalybės ginti žmogų nuo visų	*бесконечности защищать человека от всех*
tūžmasčių.	*злобствований.*

(SDP, 358)

В данном случае поэт ориентируется на основной корень *gint-*. Обсуждаемое слово достаточно хорошо представлено в балтийских языках: лат. (куршизм *dzintars*, диалект. *dzotars*, начальная реконструируемая форма **gentars*). Достаточно единодушно языковеды соглашаются, что в древности основная функция янтаря была не эстетической (или не только эстетической), а магической. Для балтов реконстрируемая форма **gintra-* считается производным словом от глагола **gin-* «бить, отбить, защищаться», поэтому первичным значением данного слова было «орудие (само)защиты». Данную этимологию как бы поддерживает и образование гр. ἤλεκτρον «gintaras» (янтарь) из глагола αλέζω «защищаю, охраняю». Это значение позже эволюционировало в «янтарный амулет, обладающий магической силой защиты от определенного зла» и т. п. Поэтическое переразложение переносит границы морфем: на самом деле это слово имеет древний суффикс *ter/-tar-*.

6.6. Переразложение и лингвистическая граница

Часто в стихотворении слова текста располагаются так, чтобы можно было продемонстрировать чтение на нескольких языках одновременно. Выделяющимся из всего переразложения является следующий пример (в стихотворении говорится о Микалоюсе Константинасе Чюрленисе):

Išprotėt galima nuo regėjimų:	*Можно сойти с ума от видений:*
ėmė piešti Sofijai	*стал рисовать Софию*
ant stogų ir	*на крышах и*
suknelės, lakstyti po	*платье, бегать по*
Sankt Peterburgą, nelyg	*Санкт-Петербургу, словно*
Gogolio G(Nosis)...	*Гоголя Г(Нос)*

(SDP, 128)

Слово *G(Nosis)* — своеобразное переразложение. С одной стороны, на написание *G(Nosis)* можно смотреть как на фонетическую (конечно, в поэтическом смысле) редупликацию, где к двум повторяющимся *G, g* прилагается еще одна *G*. Однако такая редупликация представляет не новое слово *литовского языка*, а предоставляет возможность часть текста читать на другом, в данном случае, *греческом языке* и на *G(Nosis)* смотреть как на слово греческого языка γνωσις «ум, знание, мудрость». Возможность такого перевода подтверждает существующее в начале строчки слово *regėjimų* (видений), значение его близко к значению греческого γνωσις.

Во время переразложения могут появиться ориентиры на очень далекие языки и культуры. Иногда эти ссылки бывают замаскированы. Так, на слова *Hemunėlio, Žemūnėlio* можно смотреть как на сложное слово, в котором условно есть не суффикс *–el*, а второй корень этого слова. Его существование «подсказывает» высказывание последней строчки *iš elijo* (ср. семит. *Elohim* или *El* — название бога многих семитских племен, позже эволюцинировавшееся в мусульманского Аллаха:

O Lietuvos energija per motinėlę Ievą,
išdrykusi iš pa-žemės, per He-munėlio
miglotą kūną (čia kaitaliojasi H su M ir N,
etimologija iš dievo Žem-ūn-ėlio,
iš elijo, iš ūno, iš per-ūno).

О энергия Литвы через матушку Еву,
растянувшаяся из-под земли, по мглистому
телу Хе-мунелиса (здесь чередуется Х с М и Н,
этимология из бога Жям-ун-елиса,
Из елия, из уна, из пер-уна).

(SDP, 150)

6.7. Переразложение как способ создания текста

При переразложении и/или вставке элементов (букв) в обычные слова появляется возможность создать целостный текст (представлен в сокращенном виде):

JALTOS KONFERENCIJA IR PODSDAMAS
Dievas, paskutinįkart dalindamas svietą
Ross-weltui skyrė rūtų darželį,
Eisen-haueriui akmenų skaldyklas,
Net neįtardamas, jogei Stahlinas yra Kirvis,
ieškantis Maisto,
kirvis geba apgauti visus, netgi tą
Anglijos kalakutą, tą Churchilį...
Kad Lietuva egzistuoja pasauly, aišku,
Viešpats pamiršo <...>

ЯЛТИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ И ПОТСДАМ
Бог, в последний раз деля мир,
Рузвельту отвел полисадник руты,
Эйзенхауэру каменоломни,
Даже не подозревая, что Сталин — Топор,
ищущий Пищи,
топор умеет всех обмануть, даже этого
английского индюка, этого Черчилля...
Что Литва существует в мире, конечно,
Бог забыл <...>

(SDP, 107)

Текст строится как своеобразный трактат, состоящий из лингвистических и исторических знаний. Время и место действий Бога указано в названии — это Ялтинская и Потсдамская конференции 1944–1945 гг., официально *правильно* (поэтому и есть слово *Dievas* — Бог) поделившие мир, а на самом деле — большую часть Европы отдавшие Советам. Действующие лица — участники той конференции — Рузвельт, Эйзенхауэр, Черчилль, Сталин. Их фамилии Гяда интепретирует так, чтобы они создали за стихотворением скрывающийся дополнительный текст. Каждая фамилия получает не только литовскую, но и более широкую интерпретацию, предназначенную осилить лингвистическую границу. Общий знаменатель интерпретации — предательство. В высказывании ***Ross-weltui skyrė rūtų darželį*** формант *ross* необязательно нужно идентифицировать с англ. *rose* «роза» (обратите внимание на разницу в написании), хотя в той же строчке и есть слово *rožė*. Разложение слова *Ross-weltui* в английском языке обычное явление, ср. *rose-leaf* «лепесток розы», *rose-window* «круглое окно с радиальными горбыльками». Однако написание *Ross-* (а не *Ros-!*) свидетельствует, что это слово вряд ли связано со словом английского языка. Его форма ближе к немецкому *das Ross* «конь». Конь, вытаптывающий полисадник роз (хотя чаще — полисадник *руты* — в литовском фольклоре яркая метафора потери невинности). Данная метафора опирается на историю европейской культуры, поскольку роза в Средние века — атрибут невинности. Она же была и символом Марии. Второе слагаемое слова *Ross-weltui* можно понимать как литовское наречие *veltui* (даром). Подобно же разлагается и фамилия американского генерала. Первый компонент личного имени *Eisen-haueris* может быть связан с немецким *das Eisen*, значение которого не только «железный», но и «цепи», «железные цепи». Имя *Stahlinas* (на самом деле — псевдоним) в то же время является и синонимом нем. *das Eisen* (ср. нем. *der Stahl* «сталь», *ein Mann von Stahl* «человек железной воли»), и переводом того же слова на русский язык.

6.8. Выводы

Можно усмотреть две основные цели морфологического переразложения. Первая — актуализация отдельных морфем, логически переходящая в морфемное разложение, поддерживаемое *licentia poetica*. Вторая — «освещение» неясных номинативных единиц. В обоих случаях проясняется та же тенденция, которую можно назвать *реновационной* (попыткой воссоздать семантику настоящих или только постулируемых языковых знаков, которую они потеряли, объединяясь в одну лексему) и поэтому усиливающей отношения между языковым знаком и человеком. Эти отношения и предопределяют важнейшие тенденции поэтической этимологии. Понятно, что, как и научный текст, эта поэзия предназначается *только* для чтения, но не для слушания.

Можно ли поэтическое морфологическое переразложение и этимологию включить в научный текст как «экзотическое» слагаемое? Обращаем внимание на некоторые места книги Дайнюса Разаускаса (Razauskas, 2000,53) «Перекатывания утренних кругов», в которых четко подчеркивается жизненность *поэтических* (нелингвистических) связей: используя исчерпывающую лингвистическую литературу, автор переходит к поэтическим переразложениям и этимологиям. «Чисто поэтически для интереса ср. (разного происхождения!) лит. *saulė* и ср. англ. *soul* <...>. В самом литовском языке слово *saulė*, в свою очередь, можно поэтически — не грамматически! — разложить <...> на слагаемые *sau–* и *–lė*, первое связывая с возвратным местоимением *sau*, *savęs* (себе, себя), или притяжательным *savas* (свой) <...>, также с глаголами *savėti* «быть своими, близкими», *sav-inti* (присваивать) <...> ». Таким образом, в поэзии переразложение и этимология всегда более смелы, чем лингвистические действия, поскольку обращать внимание на обоснованность доказательств необязательно.

VII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: МОЖНО ЛИ СЧИТАТЬ ПОЭТИЧЕСКУЮ ГРАММАТИКУ НЕНАУЧНОЙ?

Сколько в восстановлении Вавилона в поэзии Владаса Бразюнаса и Сигитаса Гяды науки и сколько искусства? Восстановление Вавилона, по существу, основано на реконструкции. Интересно, что мысли о реконструкции, праязыке, его реальности, принадлежащие как Раску, так и на столетие позднее жившему Ельмслеву, настолько отличаются от привычных определений, что на этой проблеме стоит остановиться, подчеркивая противопоставление *научный — ненаучный*. В словарях лингвистических терминов этимология определяется как «ветвь языкознания, исследующая происхождение слов и их родственные связи с другими словами того же или других языков» (Hjelmslev, 1995,106). Очень четко сформулировал определение этимологии Винцас Урбутис (Urbutis, 1981,11): «Этимология в собственном смысле этого слова — это направление науки о языке, исследующее происхождение слов, хотя нисколько не менее принято так называть еще и само происхождение слова и то или иное его объяснение. Основной метод исследования здесь — сравнительно-исторический; дополнительно еще применяются методы внутренней реконструкции, лингвистической географии и др.». Понятно, что эти определения трактуют *этимологию* как объект науки. Совсем иначе на все это смотрел корифей лингвистики XX в. Ельмслев (1995, 106), утверждавший: «...только в очень немногих случаях лингвистика может, придерживаясь функций элементов, дать однозначные и твердые ответы по поводу *этимологии* слов, т. е. по поводу их индивидуальной истории. Чаще всего

индивидуальная история слова — слишком сложная проблема, чтобы довольствоваться однозначными ответами, метод генетической лингвистики не может ее решить», и здесь же делается вывод, что «*Цель этимологического словаря — объяснить все слова одного языка — очень заманчива, но на самом деле ненаучна.* Она требует от метода больше, чем он на самом деле может дать, и только напрасно дискредитирует сам метод» (выделено мною. — *С.В.*). Таким образом, достаточно подвижное противопоставление *научного — ненаучного* позволяет утверждать, что научное познание может и должно быть дополнено поэтическим познанием.

VIII. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ABD — Vladas Braziūnas, *Ant balto dugno* («На белом дне»), Vilnius.

BA — Sigitas Geda, *Babilono atstatymas* («Воссоздание Вавилона»), Vilnius, 1994.

JM — Sigitas Geda, *Jotvingių mišios* («Ятвяжская месса»), Vilnius, 1997.

MGKV — Sigitas Geda, *Man gražiausias klebonas — varnėnas* («Для меня лучший настоятель — скворец»), Vilnius, 1998.

MŽ — Sigitas Geda, *Mėnulio žiedai* («Лунные цветы»), Vilnius, 1977.

SDP — Sigitas Geda, *Skrynelė dvasioms pagauti* («Сундучок для ловли дýхов»), Vilnius, 1998.

SGV — Сигитас Геда, *Septynių vasarų giesmės* («Песни семи лет»), Vilnius, 1991

SKV — Sigitas Geda, *Sokratas kalbasi su vėju* («Сократ говорит с ветром»), 2001.

U — Vladas Braziūnas, *Užkalinėti* («Заколоченные»), Vilnius, 1998.

UJS — Vladas Braziūnas, *Užkalbėti juodą sraują* («Заговорить черный поток»), Vilnius, 1989.

VPM — Sigitas Geda, *Varnėnas po mėnuliu* («Скворец под луной»), Vilnius, 1984

ŽGV — Sigitas Geda, *Žalio gintaro vėriniai* («Ожерелье из зеленого янтаря»), Vilnius, 1988.

IX. ЛИТЕРАТУРА

Лекомцева М.И. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 241–250.

Панова Л.Г. Мир, пространство, время в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997.

Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998.

Степанов Ю.С., Проскурин С.Г., Константы мировой культуры: Алфавиты и алфавитные тексты в период двоеверия. М., 1993.

Трубецкой Н.С. Вавилонская башня и смешение языков// Евразийский временник. Т. 3. Берлин, 1923. С. 107–124.

Эдельштейн Ю.М. Проблемы языка в памятниках патристики — История лингвистических учений: Средневековая Европа. М., 1985. С. 157–207.

Becker U. Simboli ų Žodynas (перевод с нем. яз.). Vilnius: Vaga, 1995.

Girdenis A. Teoriniai fonologijos pagrindai. Vilnius: Vilniaus universitetas, 1995.

Gomringer E. Theorie der konkreten Poesie. Wien: Philipp reclam jun., 1997.

Greimas A.J. Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis. Vilnius, 1991.

Hjelmslev L. Kalba. Įvadas (перевод с дат. яз.). Vilnius: Baltos lankos, 1995.

Hjelmslev L. Prolegomena to a Theory of Language (пер. с датского языка), Bloomington, 1953.

Mažiulis V. Prūsų kalbos etimologinis žodynas, t. 1, A-H (1988); t. 2 I-K (1993); t. 3, L-P (1996); t. 4, R-Z (1997), Vilnius.

Nastopka K., Reikšmių poetika. Vilnius, 2002.

Nastopka K., Išsprūstanti prasmė. Vilnius, 1991.

Neumann P.H. Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung, 2, erweiterte Auflage. Göttingen, 1990.

Razauskas D. Ryto ratų ritimai. Vilnius, 2000.

Rosinas A. Baltų kalbų įvardžiai. Vilnius, Mokslas, 1988.

Sabaliauskas A., Iš kur jie? Pasakojimas apie žodžių kilmę, Vilnius, 1994.

Urbutis V. Baltų etimologijos etiudai. Vilnius, Mokslas, 1981.

Walter A. Koch. The poetics of evolution and the evolution of poetics. Ten hypotheses on an integrated correspondence theory of poetry and science// Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik. Festschrift für Peter Hartmann. Tübingen, 1983. C. 391–402.

Игорь Лощилов

ИНСТАНЦИЯ БУКВЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА (Заболоцкий и другие...)

... Рукою в книжечке поставишь закорючку,
А закорючка ангелом поет!
Н.А. Заболоцкий. Безумный волк

1. «Столбец о черкешенке» и «Столбцы»: буква-мать

Слово, давшее название (*имя*)[1] первой и главной книге Николая Заболоцкого, — «Столбцы» — было найдено поэтом при создании стихотворения, названного в рукописном «Арарате» «Столбцом о черкешенке», переименованного в «Столбцах» 1929 года в «Черкешенку» и исключенного из всех последующих вариантов. Подобно выброшенному ключу, оно навсегда покинуло корпус «Столбцов», не только дав название книге причудливых стихотворений, но и определив важные особенности формы и онтологии «столбца», его целей и тайных «задач», по-разному решаемых в других образцах этого «авторского» квазижанрового образования. В отличие от распространенных определений поэтических текстов (*стихи, стихотворения*), содержащих во внутренней форме идею *ряда, горизонтали*, слово *столбцы* подчеркивает *вертикальное* измерение поэтического текста, неизменно присутствующее в любом «нормальном» стихотворении (исключая, может быть, однострoки, где вертикальное измерение все же есть, но соответствует «высоте» *буквы*).

В первом издании «Столбцов» 1929 года «Черкешенка» занимает 6-е место в составе сборника, следует непосредственно за верно датированным (*янв. 1927*) «Офортом» и снабжено «ложной» датировкой — *янв. 1926*. На самом деле оно было написано ровно через год после указанной даты, в начале 1927 года, и через пять дней после «Офорта»: «В начале ноября 1926 года Заболоцкий был зачислен в команду краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии, где в течение года он отбывал воинскую повинность. <...> Полковой врач стал охотно определять его в лазарет, когда Заболоцкому было необходимо сосредоточиться и записать уже жившее в его сознании новое стихотворение. 4 ноября он написал «Море», 25 января — «Офорт», 30 января — «Столбец о черкешенке», а 26 февраля, стоя на ночном посту у знамени полка, сочинил стихотворение «Часовой», которое потом читал товарищам по службе» (Заболоцкий, 1998. С. 98–99).

В датированном 20 сентября 1926 года тексте «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы» Николай Заболоцкий писал: «Кирпичные дома строятся таким образом, что внутрь кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки опять-таки покоятся на металлической основе, сделанной лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то, что бетон — самого хорошего качества. <...> Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпично-

[1] Созвучие (в мифопоэтической картине мира — родство) имени Автора и имени Книги (*с-т-л-б-ц — з-б-л-ц-*) «расслышал» и выявил Евгений Евтушенко в стихотворении «Художница», где есть строки: Рисунки-сорванцы / похожи на «Столбцы» / когда-то молодого / Заболоцкого (Евтушенко, 1984, 86).

го здания, бетон новых стихов требует новых путей в разработке скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта» (Заболоцкий, 1995, 182). В поэтической практике Заболоцкого поиск «новых путей в разработке скрепляющего единства» привел к востребованию основательно «*забытого старого*».

Строительно-архитектурная метафора возникает здесь отнюдь не случайно. Согласно записям Леонида Липавского 1933–1934 годов, на вопрос о наиболее интересующих Заболоцкого предметах поэт ответил: «Архитектура, правила для больших сооружений. Символика. Изображение мыслей в виде условного расположения предметов и их частей. Практика религий по перечисленным вещам. Стихи. Разные простые вещи — драка, обед, танцы. Мясо и тесто. Водка и пиво. Народная астрономия. Народные числа. Сон. Положения и фигуры революции. Северные народности. Музыка, ее архитектура, фуги. Строение картин природы. Домашние животные. Звери и насекомые. Птицы. Доброта — Красота — Истина. Фигуры и положения при военных действиях. Смерть. Книга, как ее создать. Буквы, знаки, цифры. Кимвалы, Корабли» (Воспоминания, 1984, 52–53).

Книга «Столбцы» 1929 года состоит из 22 стихотворений (соответственно числу Великих Арканов Таро и букв магического еврейского алфавита)[2], значимо неравномерно сгруппированных по четырем разделам. В книге «Сефер Йецир» о деянии Творца сказано: «Он создал реальность из Ничего. Он вызвал несуществующие сущности к существованию и высек огромные столбы из неосязаемого воздуха. Это показано на примере комбинирования буквы **a** (А) со всеми остальными буквами и всех остальных букв с буквой **a** (А). Произнося, Он творил создания и слова силой Одного Имени. Как иллюстрацию рассмотрим двадцать две элементарные субстанции из примитивной субстанции **a** (А). Получение каждого создания из 22 букв есть доказательство того, что они являются на самом деле двадцатью двумя частями одного живого тела» (Холл, 1992/П, 63). Заболоцкому, скорее всего, этот фрагмент был известен в переводе А.В. Трояновского: «Он создал нечто из хаоса, из ничего сделал нечто, и вырубил большие *столбы* из воздуха необъятного, и вот знак: одна буква — со всеми и все с одной. Он смотрел, перемещал и сделал все созданное и все слова одним способом и знак этому: 22 предмета в одном теле» (Папюс, 1910, 264; курсив мой. — *И.Л.*)

«Столбцы» Заболоцкого, согласно нашей гипотезе, восходят к этим *воздушным* столбам и структурно воспроизводят космогоническое деяние Творца в сниженном и как бы «уменьшенном» варианте, максимально приближенном к быту и реалиям Ленинграда конца 20-х годов. *Столбец* Заболоцкого, как колонка строк, напечатанных в столбик, — точнее *визуальный образ* этой колонки, — послужил поэту метафорой неосязаемого *воздушного столба*, каждый из которых является онтологической константой (Степанов & Проскурин, 1993)[3]. Внося на протяжении трех десятилетий из-

[2] «Число 22, представляющее собой число букв финикийского, а затем и древнееврейского алфавита, в культурном ареале Ближнего Востока с незапамятных времен имело сакральный смысл и не утратило этого качества во всех культурах, так или иначе хранящих связь с этой традицией. Особыми значениями оно наделяется в библейско-евангельских и каббалистических текстах. Как в Ветхом, так и в Новом Завете числу 22 предназначена структурообразующая роль: вспомним, например, алфавитные псалмы Псалтири <...> Вспомним Откровение Иоанна Богослова, не соблюдающее принципа алфавитности, но придерживающееся деления на 22 «главы»» (Силард, 2000, 294).

[3] Ср. в *Записной книжке* 1928 года (№ 13) Хармса: «Сефер Иецира. (Гилхот Иецира). (Книга творения) (правило сотворения). Антропоморфические». (Хармс, 2002 [I], 237). В *Записной книжке* № 17 (апрель 1929 — январь 1930, лист 71) есть запись реплики Введенского в споре с Заболоцким: «Коля, я согласен с тобой в вопросе об отделах, как о вопросе «свободы». (Упрёк Введ.), но, Коля, твой разговор уже каббала» (Хармс, 2002 [I], 331).

менения в композицию сборника, Заболоцкий «смотрел» и «перемещал» поэтические эквиваленты этих констант в поисках оптимального взаиморасположения. Характер взаимосвязи *столбцов* в составе ансамбля сборника тяготеет к тому, чтобы воспроизвести коллизию, лежащую в самой основе символического мышления: «<...> хотя 22 буквы еврейского алфавита равны Богу, Бог не равен ни одной из них в отдельности (в том числе и второй — дыханию), и это при сохранении того условия, что в каждой из сфиро он присутствует, в каждой получает воплощение. Фактически это и есть закон символа» (Курганов, 1997, 218). Существенно при этом и то, что «металлический стержень» *структуры алфавита* остается практически невидимым за «кирпичной кладкой» стиха молодого Заболоцкого.

В заключении статьи Лены Силард «Карты между игрой и гаданьем» говорится о том, что макроструктура сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези», воспроизводящая структуру инициации, «явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения, в частности, для обэриутов» (Силард, 2000, 302). «Архитектоника «Зангези» указывает на выход из границ литературного текста: путь Зангези по плоскостям колоды ведет не только учеников и верующих — персонажей «сверхповести», — он ведет и читателя, и зрителя» (Там же). Для Введенского и Хармса, получивших в 1926 году заказ для экспериментального театра «Радикс», было существенно, что репетиции их пьесы «Моя мама вся в часах» проходили в Белом зале Института художественной культуры на Исаакиевской площади — «в том самом помещении, где три года назад художник Татлин устраивал грандиозное зрелище — новаторское представление поэмы Хлебникова «Зангези». Вместе с Хармсом и Введенским на репетициях «Радикса» в Гинхуке стал бывать и Заболоцкий» (Заболоцкий, 1998, 82). Наряду с литературными источниками композиционного эксперимента не следует забывать и о том, что «в послереволюционные годы центр тяжести был на гностике и пифагорействе. Во всяком случае, русская поэзия, вопреки распространенному мнению, в то время далеко не сводились к фабричному космизму, с одной стороны, и к раннему советскому авангарду, с другой. Одновременно с ними шел расцвет эзотерического идеализма и неомистицизма, особенно в Петрограде» (Марков, 1994, 155).

Нам доводилось уже выдвигать гипотезу о функциях «ложных дат» в издании 1929 года (Лощилов, 1997, 93–99). Настораживающе тщательная датировка текстов в дебютном сборнике поэта выполняет, как нам представляется, две функции. Одна из них связана с читательским планом и одним из возможных способов нарушения привычных границ коммуникации посредством поэзии, другая связана с авторским планом и устанавливает «кровное родство» между словом поэта и — через специфическим образом осмысленные сугубо биографические контексты — его существом, происхождением, самим фактом его бытия. Речь идет о «нахождении конечным и невечным героем пути к бесконечной и вечной жизни, к жизни, понимаемой как форма бессмертия, когда предел ее становления отодвигается все дальше и дальше. Только обращение к смерти, к распаду, к жертве, совпадающей с самим героем, может решить эту задачу. То, что происходит с младшим сыном Бога в «основном» мифе (уничтожение и становление, смерть и жизнь, известно и поэту, претерпевающему в творчестве крайние муки индивидуации. Происходящее с поэтом во время творения (судьба поэта) интериоризируется в текст. Отсюда сопричастность текста поэту и поэта тексту, их под известным углом зрения изоморфность, общность структуры и судьбы». Далее В.Н. Топоров говорит о «химической» связи текста и поэта, у которых «одна мера и одна парадигма. Это поэтика, наиболее непосредственно и надежно отсылающая к двум пересекающимся «эк-тропическим» пространствам: Творца и творения» (Топоров, 1998, 39).

В первом аспекте датировка призвана намекнуть на возможность и необходимость перегруппировки загадочных поэтических текстов в поисках объединяющего смыслового ядра, в первую очередь — спровоцировать манипулятивную активность читателя, от которого требуется по меньшей мере перераспределить столбцы в соответствии с хронологическим принципом, подобно тому как цыганка тасует карточную колоду, прежде чем разложить карты для гадания. Как показано в работе Л. Силард (2000) о принципах композиции сверхповести «Зангези», — «колоды», состоящей из 22 (21+1) «плоскостей слова» — *Таро* у Хлебникова отчетливо противопоставляется *каббале* (при том, что «хотя история появления карт Таро до сих пор весьма затуманена — их соотнесенность с каббалистикой более или менее очевидна» [Силард, 2000, 296]). Как пишет исследователь, «люди, больше всего оперировавшие гадальными картами Таро, цыганки-гадалки — представления не имели о философии каббалы, но именно это и позволяет — при учете глубинно-символической ориентированности Таро на каббалу — рассматривать Таро чем-то вроде каббалы, спустившейся в субкультуру, или, точнее, субкультурным аналогом каббалы, восходящим к затерянному в памяти времен общему источнику» (Силард, 2000, 296). Внимание к *Таро* генерации художников, пришедших на смену символистов теургического склада, ориентированных на *каббалу*, «обусловлено демонстративной переориентацией на низовую культуру, на субкультуру, неглижируемую «высокой эстетикой» (Силард, 2000, 296–297). Символистское мифотворчество было для Заболоцкого «покушением с негодными средствами». И. Синельников вспоминает: «Помню, мы говорили, что если символисты бесплодно мечтали о создании мифов, то «Торжество Земледелия» приближает осуществление этой идеи» (Заболоцкий, 1995, 101).

Кроме того, колода Таро, утратившая — или никогда не имевшая — жесткой привязки к еврейскому алфавиту и распространившаяся в странах, где пользуются как латиницей, так и кириллицей, позволяет конструировать на своей основе мифологическую систему (неомифологическую, разумеется) — по аналогии с каббалой — на основе славянской письменной традиции (ср. антропоморфные образы русских букв в «Ключах Марии» Есенина). Подобно тому, как *Веды*, *Коран* и *Евангелие* реализуют у Хлебникова единый сакральный «прототекст» (*Единую Книгу*), принцип «звукобукв, соотнесенных с числом»[4], явленный в антропоморфных образах Великих Арканов Таро, носит более универсальный и «символогенный» характер, нежели тот или иной из исторически известных алфавитов. Это именно *мифологический* — а не *исторический* — алфавит в наиболее «чистом» виде. «Алфавит есть одновременно код и текст, излагающий этот код. В первом качестве (как код) алфавит принадлежит парадигматике, во втором (как текст) — представляет собой некоторую синтагматику» (Степанов & Проскурин, 1993, 40). В интерпретации П.Д. Успенского, Таро одновременно и «философская машина», подобная изобретениям Раймонда Луллия (своего рода «философские счеты», позволяющие вкладывать в иконические знаки «идеи, трудно выразимые (или вовсе не выразимые) в словах» [Успенский, 1993, 224]), и сводный конспект (синопсис) герметических наук, имевший некогда инициационный смысл.

---

[4] «<...> в языках великих цивилизаций, исторически сросшихся со своей письменной формой, планом выражения языка, по существу, оказывается не только устная, но и неотделимая от нее письменная форма — единый зрительно-слуховой комплекс» (Проскурин & Степанов, 1993, 72). Так, в «Торжестве земледелия» у Заболоцкого наблюдается принципиальное неразличение «фонемы»/[звука] и буквы: «<...>И букву А огромным хором / Впервые враз произнесем! // И загремела даль лесная / Глухим раскатом буквы А <...>» (глава «Начало науки»; Заболоцкий, 2002, 154) и «И новый мир, рожденный в муке, / Перед задумчивой толпой / Твердил вдали то Аз, то Буки, / Качая детской головой» («Младенец — мир», 2002, 156).

Тогда вместо открывающей сборник тройки «Красная Бавария» (Авг. 1926), «Белая ночь» (Июль 1926) и «Футбол» (Авг. 1926) мы получаем другую, несравненно более «осмысленную» триаду: «Черкешенка» (Янв. 1926) — «Белая ночь» (Июль 1926) — «Красная Бавария» (Авг. 1926). При этом новый смысл внедряется уже чисто поэтическими средствами: звукокомплекс *ч-р-н* из названия первого столбца приходит во взаимодействие со «стертыми» цветовыми эпитетами в словосочетаниях, давших названия двум другим, что находит соответствие в триаде алхимических операций (Работа в Черном [Nigredo], Работа в Белом [Albedo] и Работа в Красном [Rubedo]) и тройке «материнских» букв каббалистического алфавита[5].

Если сознание читателя активизировано смутными пушкинско-лермонтовскими ассоциациями[6], то в читательском подсознании слово как бы «окрашивается» в черный траурный цвет. «Категория смерти <...> представлена целым набором знаков <...>. Центральным событием стихотворения [«Черкешенка». — *И.Л.*] является смерть» (Кекова, 1987, 15). Резонно было бы задать себе вопрос: о чьей, собственно, смерти идет речь?

Чтобы ответить на него, следует еще раз вернуться к «странностям» датировки «Черкешенки». Стихотворение, написанное через пять дней после «Офорта», автор пометил январем предыдущего, 1926 года — месяцем, когда от брюшного тифа безвременно скончалась *мать* поэта, Лидия Андреевна Заболоцская. К 100-летнему юбилею в Кирове в составе текста воспоминаний двоюродного брата Заболоцкого, Леонида Владимировича Дьяконова, был опубликован трогательный человеческий документ — свидетельство о последних днях ее жизни.

«Наталья Алексеевна Заболоцкая, сестра поэта, сберегла и отдала мне свой детский дневник — дневник того года, когда умерла ее мать. <...> На лицевой стороне обложки написано крупно: «Дневник Н.З.». На обратной стороне одна строка: «Я недавно хворала брушным тифом». И далее записи под числами по старому и новому стилю: 31 декабря, 13 по-новому, в среду 1926 года в городе Уржуме. Сегодня я встала в 8 часов и в одной рубашке побежала на печку и попросила у Маруси кусок серого хлеба. Она дала. Я его съела и слезла чайпить. Было уже 9 часов. Через два часа, в 11, Маруся пошла в больницу к маме, а когда пришла, то сказала, что кроме тифу у мамы еще воспаление мозговой оболочки и мама, вероятно, скоро умрет. А когда спросила сиделку, она сказала, что с минуты на минуту они ожидают, что мама умрет. <...> 6 января, ст. 19 января. Вторник. Сегодня вечером у нас умерла мама. К нам в 9-м часу вечера пришла сиделка и сказала, что мама умерла. Мы очень плакали. Мне очень ее жалко. <...> 8 января, по с. 22 января. Пятница. Сегодня я встала не смотрела во сколько часов. Наверно в 8 или в девятом часу. Сегодня мамочку похоронили около бабушки. Я и Люся не ходили на кладбище. Верушка и Маруся нам оставили по 1 конфетке, по 3 финика и пять пряников. У мамочки был гроб голубой. И теперь мне очень скучно и целовать не кого. Я, как лягу спать, всегда плачу о мамочке». Этот детский

[5] «Точкой отправления для всей Каббалы является еврейский алфавит. Он состоит из 22 букв, которые не случайно помещены в известном порядке. Каждая буква по своему положению соответствует числу, по форме — иероглифу, и по соотношениям с другими буквами — символу» (Папюс, 1992 [1910], с. 68). Далее говорится о делении двадцатидвухбуквенного алфавита на три группы: 3 буквы-матери, 7 (3+4) «двойных» и 12 «простых».

[6] А для более узкого круга читателей — еще и хлебниковскими; ср. последнюю часть 5-го паруса сверхповести «Дети Выдры», где со словом *черкешенка* связаны мотив освобождения , пушкинская реминисценция и обретение главным героем — Сыном Выдры — своей сестры-освободительницы — Дочери Выдры, которая и уподоблена *черкешенке* из «Кавказского пленника». Связь с мифом о Прометее мотивирует и образ *орлов*, с которого, собственно, и начинается развертывание образной структуры стихотворения («<...> с горы, на колокол похожей,/ летят двускатные орлы <...>).

дневник свой отдала мне Наташа Заболоцкая 14 мая 1959 года. Я воспроизвожу его полностью со всеми его ошибками, с путаницей в датах. Дневник по-своему, по-детски, но ярко рисует семью Николая Заболоцкого в трудное время, когда хворает и умирает его мать» (Дьяконов, 2003, 58–59).

Согласно нашей гипотезе, Заболоцкий откликнулся на это трагическое событие по прошествии года — в январе 1927 года.

Женский «внутреннейший» двойник героя, появившегося лишь в последнем строфоиде, — *черкешенка*, — оказавшись в чуждом образу ленинградско-петербургском пространстве, разрывается изнутри бурным потоком внутреннего Терека[7] и низвергается, подобно гностической Софии, создающей мир самим своим «опрокидыванием»: «<...> и трупом падает она,/ смыкая руки в треугольник» (Заболоцкий, 2002, 347). Замещение *мать* > *буква-мать* > *черкешенка* происходит с полным трезвого трагизма осознанием того, что говорит о *Матери* Жак Деррида: «<...> вы родились, не забывайте, и вы можете писать только против вашей матери, которая носила в себе вместе с вами то, что она принесла вам для того, чтобы писать *против* нее, ваше послание, которым она была беременна и полна, вы оттуда не выйдете» (Деррида, 1999, 245–246)[8].

Стихотворение состоит из 40 стихов, напечатанных в столбик и разделенных автором на четыре строфоида[9], два из которых содержат по 12 стихов и два — по 8. Такое асимметричное по вертикали членение смутно напоминает структуру сонета, каждый из

---

[7] «Кавказ — территория реконструкции. На территории Кавказа реконструируется первосостояние и первокачество: Кавказ конструируется как абсолютная Родина (ср. "яфетическую теорию" Марра, ориентированную на миф о "библейской горе", роль кавказского материала в индоевропейских и ностратических реконструкциях)» (Валерий Мерлин, «Виртуальное во рту, или Русская сессия Зигмунда Фрейда», *рукопись*). Предшествующий «Столбцам» замысел объединения поэтических текстов отразился в частично сохранившемся рукописном сборнике «Арарат» (Заболоцкий, 1998, 136). В нашем случае можно предположить и непосредственное влияние яфетидологических построений на ход мысли поэта, связанного с культурным пространством советского Ленинграда 20-х годов. 11 ноября 1921 года Заболоцкий писал М. Касьянову: «Только что начинаю посещать лекции и начинаю зарываться в глубины человечества сумерийские, хамитские и пр. и пр. эпохи» (Заболоцкий, 1995, 47).

[8] Как отмечает О. Лекманов, поводом к написанию произведения А.И. Введенского «Потец» «послужила смерть отца, воспринятая Введенским как трагедия. Трагедия, «спрятавшаяся» за текстом, и ее буффонадное воплощение в тексте — вот два полюса, меж которых разворачивается <...> фабула». В примечании автор исследования отсылает к фрагменту из дневниковых записей Е.Л. Шварца 1955 года: «Мать Хармс очень любил. В двадцатых годах она умерла, и Введенский с ужасом рассказывал, как спокойно принял Даниил Иванович ее смерть» (Шварц, 1990, 512). С.В. Кекова пишет: «У Заболоцкого карнавальное содержание из образов практически выхолощено: в мире "Столбцов" смешное вытесняется страшным, а сам карнавал воспринимается как праздник безумия <...> В раннем творчестве и движение поэтического сюжета, и семантическая структура текста обусловлены соотношением категорий *безумия* и *смерти* <...> Следует специально отметить, что в таких случаях, когда слово "смерть" или слова того же семантического поля в тексте не присутствуют, а присутствуют только знаки смерти (то же можно сказать и о безумии), текст приобретает коннотативную окраску, которая возникает в силу ассоциативной связи определенных смысловых сфер с центральными категориями мироощущения раннего Заболоцкого» (Кекова, 1987, 12, 15-16).

[9] Под *строфоидом* мы, вслед за Т. Царьковой, понимаем «авторское, тематически обусловленное, графическое разделение астрофического стихотворения на части, содержащие любое количество строк» (1978, 133).

элементов которого «разросся» в несколько раз. Речь идет не о точном соответствии числа строк и не о точности пропорции, но скорее о движении поэтической материи в соответствии с актуальным в обэриутских кругах понятием «нѣкоторого равновесия с небольшой погрешностью». Важно увидеть *столбец* как «разбухший» *сонет*, дабы ощутить его фактуру и «двухцентровость», свойственную *сонету*. Р.О. Якобсон (вслед за Хопкинсом) говорил о «симметричной трихотомии», присущей сонетной форме и выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классическом сонете симметриями (4|4 и 3|3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7|7 (Якобсон, 1987, 88). Сама структура сонетного канона, где предполагается наличие «большого» (*голова*) и «малого» (*хвост*) центров, напоминает структуру *яйца* в качестве «реального объекта», соответствующего языковым (знаковым) реальностям текста.

На основании филологического анализа текста *Столбцов-29* исследователь Е.В. Красильникова приходит к следующим выводам о природе стиха у Заболоцкого: «<...> отбор языковых единиц разных уровней, и их линейное столкновение активизирует их в тексте. Это можно сопоставить с видимостью и энергией живописных мазков у художников экспрессионистов <...> М. Ларионов говорит о «выращивании живописи», то есть росте ее на глазах зрителя. <...> «Мысль и материя едины». Это философское кредо поэта-мониста, как кажется, приложимо и к материи стиха. Причем, как и в любой полностью живой материи, есть элементы прозрачно означенные (сознательно наполненные) и есть движение звуков, в которых отсветы смысла только мерцают, как в светляках» (Красильникова, 1995, 460–461). Стихотворение-*столбец* поэт «выращивает» из *буквы* мифологического Алфавита. Вероятно, первые следы такого отношения к поэтическому творчеству у Заболоцкого мы можем обнаружить в созданном летом 1926 года стихотворении «Disciplina clericallis», композиция которого восходит к пропорциям алхимического рецепта о «выращивании» в реторте homunculus'a (опубликованная А.Н. Пыпиным анонимная масонская рукопись XVIII века «О философских человеках — кто они суть в самом деле и как их рождать?»[10], оказавшаяся в сфере интересов поэтов начала XX века, в первую очередь Михаила Кузмина и Александра Блока [Богомолов, 1995, 153–158]).

---

[10] «Сие происходит следующим образом: возьми колбу самого лучшего хрустального стекла, — положи в оную самой чистой майской росы, в полнолуние собранной, одну часть, две части мужской крови и три части крови женской; но заметить должно, чтоб сии особы, если только можно, были целомудренны и чисты; потом поставь стекло оное с сиею материею, покрыв его слепою крышкою, сохранно на два месяца для гниения в умеренную теплоту, — и тогда на дне оного ссядется красная земля <...>» (Пыпин, 1896, 64). 56 стихов «Disciplina clericallis» принадлежат, соответственно, репликам Хлои, «Я», и Филосьфа: 12 (Хлоя) + 8 (Я) + 8 (Хлоя) + 8 (я) + 8 (Хлоя) + 12 (Филосьф). Стихотворение строится из трех женских «реплик» (Хлоя), двух мужских (Я), и одной «философской», «чистой» (Филосьф). Можно указать и отдельные текстуальные переклички: «А потом, немного треснув, / В ящик бархатный ползет <...>» > «<...> если же, напротив того, выбросишь вон сию землю, то делается она илом, на подобие жабы и ползет в землю» (Пыпин, 1896, 66). В контексте распространенных в оккультной литературе соответствий, *кровь* является аналогом *жизненной силы*, а та, в свою очередь, находит у Заболоцкого близкое к буквальности соответствие в *поэтическом слове*: «Если сок твой неизменен [ср. требование *целомудренности* «доноров» в рукописи. — *И. Л.*], / Трубадурская душа, / Если песни, как каменья, / Упадают и блестят <...>» Видимо, именно через этот — общий — источник, молодой Заболоцкий вступает в полемику с Кузминым, «обескровившим» рецепт («туман и майская роса» вместо *майской росы* и *крови* (Богомолов, 1995, 155). Ср. поэтически развернутую в предельно конкретных образах «Столбцов» («Движение» и «Игра в снежки») метафору: «Экипаж, лошадь, кучер — вот вся философия, вот вся Магия, разумеется, при условии считать этот грубый пример лишь аналогическим типом и уметь наблюдать. <...> Лошадь превратилась в изображение крови, или лучше, *жизненной силы*, действующей в нашем организме, и тогда, конечно, вы найдете, что экипаж является изображением нашего *тела*, а кучер — *воли*» (Папюс, I, 17–18). Подробнее об источниках и архитектонике этого текста говорится в нашей статье «О стихотворении Николая Заболоцкого "Disciplina clericallis"» (*в печати*).

Асимметричная на уровне графики композиция «Черкешенки» скрывает симметрию. Если мы, пренебрегая членением на строфоподобные участки, разделим текст ровно пополам, в центре окажутся следующие строки: «<...> ей Тула делает фокстрот,/ Тамбов сапожки примеряет,/ но Терек мечется в груди,/ ревет в разорванные губы <...> (Заболоцкий, 2002, 347)[11]. *Фокстрот* здесь — не танец, как в одноименном столбце, но название популярной в двадцатые годы женской прически[12]. В центре стихотворения (в его «пуповине»), таким образом, локализован образ стихии, разрывающей тело на части, связанный с присутствием *кавказского* локуса в *ленинградском*. Ему предшествует построение векторных «стрелок», отсылающих соответственно к телесным *верху* и *низу* — *голове* (фокстрот) и *ногам* (сапожки/два огромных сапога). *Тамбов* и *Тула* здесь — знаки *провинциальных* пространств, в самом общем виде сводимые к идее *периферии* — *текста*, *антропоморфного тела* и *тела геополитического* («империя»).

Текстовая периферия — начало и конец текста — подхватывают «стрелки», исходящие из композиционного центра. В первой строфе множество образов свидетельствует о «приуроченности к верху», по терминологии С.В. Кековой:

Когда заря прозрачной глыбой
придавит воздух над землей,
с горы, на колокол похожей,
летят *двускатные орлы*;
идут граненые деревья
в свое волшебное кочевье;
верхушка тлеет, как свеча,
пустыми кольцами бренча;
а там *над ними*, *наверху*,
вершиной пышною качая,
старик *Эльбрус* рахат-лукум
готовит нам и чашку чая.
(Заболоцкий, 2002, 347; курсив мой. — *И. Л.*)

Образ *вершины горы* замещает здесь образ *человеческой головы*, и в пространстве читательской рецепции происходит совмещение масштабов изображаемого — это и *антропоморфный* образ, и образ *ландшафтный*, и, наконец, образ самого *текста* (образ *столбца*).

Столбец воспроизводит антропологическую структуру, параметры которой соотносимы с параметрами вертикальной фигуры человеческого тела (*верх/низ*, *правое/левое*, *впереди/сзади*). Наряду с цитируемым молодым поэтом в статье «О сущности символизма» (конец 1921 — начало 1922) фрагментом из сонета Шарля Бодлера «Соответствия» («Природа — строгий храм, где строй живых *колонн*/ Порой чуть внятный звук украдкою уронит,/ Лесами символов бредет, в их чаще тонет <...>» [ср. английские версии перевода названия книги «Столбцы»: «Columns» и «Scrolls»]) несомненно влияние (не возьмемся утверждать — прямое или опосредованное) восхо-

[11] В самом консонантном составе слова *черкешенка* взрывной заднеязычный и шипящий как бы «прорывают» цветосемантический ассоциативный потенциал слова: ч-р-[*к-ш*]-н-[к].

[12] Ср.: в повести Андрея Платонова «Котлован»: « — А ты кто? — Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот. Ты погляди! Поп снял шапку и показал Чиклину голову, обработанную как на девушке» (Платонов, 1990, 154).

дящего к философии Николая Федорова противопоставления *вертикального* (связанного с *активным, живым, мужским* [*сыновним*] и *человеческим*) и *горизонтального* (*пассивного, мертвого, женского, животного*). Поэт говорил: «Книга будет называться «Столбцы». В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка...» (Воспоминания, 1984, 105). В этой связи следует вспомнить о соприродных алфавитному принципу концептах "порядок", "мировой порядок", "священный порядок, ритуал", "число", "ритм" (Степанов & Проскурин, 1993, 74).

Финал «Черкешенки», где локализован образ абсолютного *телесного низа* («два огромных сапога») подтверждает наше предположение о сознательном конструировании стихового массива столбца по образу тела в его отношении с миром; граница между ними стирается на глазах читателя.

И я стою — от света белый,
я в море черное гляжу,
и мир двоится предо мною
на два огромных сапога —
один шагает по Эльбрусу,
другой по-фински говорит,
и оба вместе убегают,
гремя по морю — на восток
(Заболоцкий, 2002, 347).

Нетрудно разглядеть эмблематический субстрат стихотворения — пересечение двух треугольников, один из которых обращен вершиной вверх, а другой — вниз, символизирующее взаимодействие двух начал — мужского и женского, жизни и смерти, черного (*море*) и белого (*я*). *Овулярное* непосредственно связано с *лактационным*: «И выплывает вдруг Кавказ/ *пятисосцовою* громадой». Сравнение *горы* с *колоколом* выявляет в образе геометрическую природу треугольника, обращенного вершиной *верх*.

Если «центральным «событием» в сюжете стихотворения является смерть черкешенки, то самый факт создания вертикального «Столбца о черкешенке» («аккуратная колонка строк, посвященных черкешенке», Заболоцкий, 1998, 138) означает *воскрешение*, преодоление смерти, продолжение жизни — но в ином (собственно, *поэтическом*) измерении. "Жизнь" и "поэзия" относятся здесь как живописный "натюрморт" и "офорт" в изобразительном мире сборника (во всех его редакциях, от 1929 до 1958 года). Этот аспект отчетливо виден, если сопоставить финальный строфоид («И я стою — от света белый,/ я в море черное гляжу»), где «сходятся» *вертикальное* стояние автора/лирического героя и «поставление в праотцев место» сплоченных в массив *горизонтальных* поэтических строк, — с несомненно программным финалом столбца «На лестницах», где жизнь *кота-отшельника-висельника* продолжает охраняемый *броней/скорлупой* герой — свидетель его «страстей»: "И я на лестнице стою,/ Такой же белый, важный./ Я продолжаю жизнь твою,/ Мой праведник отважный" (Заболоцкий, 2002, 93).

Исповедуемое Заболоцким («монистом») отношение к созданию поэтического текста связано с проблемой *перевода/трансформации/*[*трансмутации*] в пределах дихотомии *природа> культура* посредством комбинирования знаков самой разной природы. При моделировании *столбца*, понимаемого как «развитие, разделение и перемещение» *буквы>* [*тела*] возникает система проекций разноуровневых знаков и знаковых взаимодействий в вертикальной колонке строк на образы воскресительной магии: буква → дерево → колонна → столбец → сфера → яйцо → антропоморфное тело.

Иосиф Бродский говорил в «Нобелевской лекции»: «Человек принимается за сочинение стихотворения по разным соображениям: чтобы завоевать сердце возлюбленной, чтоб выразить свое отношение к окружающей его реальности, будь то пейзаж или государство <...> Он прибегает к этой форме — к стихотворению — по соображениям скорее всего бессознательно-миметическим: черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу» (Бродский, 2000, 311). Случай Заболоцкого — случай осознанно-миметического отношения к этой коллизии.

Тогда характер отношений *поэт > текст* возвращает Автора на *стадию зеркала* — «частный случай функции *imago*, которая заключается в установлении связей между организмом и его реальностью — другими словами, между *Innerwelt* и *Umwelt*» (Лакан, 1997, 10). При таком переживании текста *буквы* играют расчленяющую роль: «Тело, на которое проецируются буквы, одновременно и дифференцируется, и подвергается символизации. Серж Леклер проницательно заметил, что символическое членение тела происходит по типу его алфавитизации. На тело проецируются буквы, тело буквально превращается в текст. Буква — как элемент, фиксирующий различие, — проецируясь на тело, членит его, фиксирует различия в теле» (Ямпольский, 1998, 231)[13]. В этом аспекте *столбец* предстает не столько «мировой горой» («Арарат»), но — в первую очередь — «мировым деревом» (*бук > буква*), местом, где приносится «жертва в центре мира», «жертвенным столпом» (Степанов & Проскурин, 1993, 14–29).

Лакан говорит в работе «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда о связи конфигураций букв T и Y с образом креста Голгофы и «животворящего древа» (1997, 62–63), но и в русском серебряном веке эти контексты были востребованы, например, в лекции Н.Н. Евреинова «Театр и эшафот»: «В древних рукописях он (крест) ставится вместо имени, чтобы показать, что написанному конец. Буква, которая в азбуке является последним знаком алфавита, есть крест, и она носит имя «завершения, конца», т. е. tam, или по вавилонскому произношению (принятому также и у евреев) — taw. Этому соответствует то, что бога года, по мифу, в конце круговорота «вешают на кресте», или немецкий театр марионеток «Kasperlespiel», где злой (черный) хочет повесить (крест) доброго (светлого), но последний вешает его самого» (цит. по Подорога, 2001, 77).

Опыт созерцания *себя-как-другого* в колонке строк (и *матери-в-себе*, или даже *себя-вместо-покойной-матери*) органически приводит поэта к «изобретению» лирического героя принципиально нового типа — героя, вокруг которого структурируется

[13] Приведем в этой связи эпизод из жизнеописания, свидетельствующий, кажется, об исходно ритуальной (пре-эстетической, по Н.Н. Евреинову) природе мышления молодого поэта: «Через несколько дней после возвращения из армии Николай Алексеевич, одетый в длинную солдатскую шинель, в ботинки с обмотками и при этом — в штатскую клетчатую кепку, пришел на Большую Пушкарскую навестить Катю Клыкову. Вот как она вспоминала о той встрече: «Заболоцкий пришел с каким-то особенно лукавым и многозначительным видом. Когда мы вышли из полутемной кухни-прихожей, я увидела на его щеках нарисованные черной тушью фигуры — что-то вроде трезубца с переломанной под прямым углом ручкой и ромб. Он попросил меня пойти с ним погулять. Я поняла, что он хочет удивить прохожих. Мы торжественно, под руку прошли по Большому проспекту, свернули на Каменноостровский. Начинало смеркаться. Ни один встречный не обратил на нас внимания! Когда мы вернулись, я не могла удержаться от смеха» (Заболоцкий, 1998, 130). Возможно, речь идет о конфигурациях двух из трех «материнских букв» каббалистического алфавита: *мем* (מ) и *шин* (ש). (Третья — *алеф* [א].)

поэтический мир «Столбцов» во всех последующих вариантах и редакциях. Этот герой «подставлен вместо собственной — пустой — авторской позиции» (Шром, 1999, 133), и именно с ним, как с субъектом высказывания, должен «воязычиться» субъект восприятия — читатель, переходящий на «внутреннюю точку зрения» (Федоров, 1984, 42).

Доминантным признаком этого лирического героя является мотив *неполноценности* (*недоношенности*), который разворачивается как в *речевом* плане, так и в *телесном* аспектах. Мотив *телесного ущерба* связан с мотивом *противоестественного рождения*. Парадокс состоит в том, что между искусственным происхождением и преждевременным рождением нет противоречия: герой — *«недоносок или ангел»* — как бы раздваивается на так и не обретшего полноценной плоти заспиртованного эмбриона из петровской Кунсткамеры и его *двойника*, чудом ожившего в ленинградско-петербургском пространстве, изображенном как одна из «скорлуп», покрывающих его существо, соприродное образу предназначенного к съедению *цыпленка* из «Свадьбы». В процессе развертывания поэтического мира «Столбцов» этот герой распадается на целую систему «микрогероев», в каждом из которых запечатлена в виде некоторой *фигуры* та или иная стадия инициационного пути.

Согласно Лакану, «связь человека с природой искажена наличием в недрах его организма некоей трещины, некоего изначального раздора», связанного со «специфической для человека преждевременностью рождения», о которой свидетельствует «беспомощность новорожденных в первые месяцы после рождения и отсутствие у них двигательной координации», как и «наличие у ребенка определенных гуморальных остатков материнского организма» (1997, 10–11). Переживания, связанные со смертью матери, и опыт армейской службы[14] («За море стелются отряды, / вон — я стою, на мне — шинель / (с глазами белыми солдата / младенец нескольких не-

[14] Видимо, маскулинно-инициационный аспект армейской жизни конца 20-х позволил осмыслить как в известном смысле позитивный и крайне болезненный тюремно-лагерный опыт. «Формирование же Я символизируется в сновидениях <...> укрепленным лагерем и стадионом <...>» (Лакан 1997, с. 11) Далее речь идет о «субъективных тупиках», обусловленных исторической попыткой осуществить свободу в рамках «концентрационно-лагерной формы социальных взаимоотношений». Реплику Заболоцкого из воспоминаний Бориса Слуцкого следует объяснить не только стратегией «отговорки»: «В другой раз на общий чересчур вопрос о шести лагерных годах: — Ну, как там было? — он ответил, не распространяясь: — И плохо было, и очень плохо, и очень даже хорошо» (Заболоцкий, 1995, 751). Образ Книги и комментариев к содержащимся в ней изображениям возник у Заболоцкого и в «Истории моего заключения»: «На четвертые сутки, в результате нервного напряжения, голода и бессонницы, я начал постепенно терять ясность рассудка. Помнится, я уже сам кричал на следователей и грозил им. Появились признаки галлюцинации: на стене и паркетном полу кабинета я видел непрерывное движение каких-то фигур. Вспоминается, как однажды я сидел перед целым синклитом следователей. Я уже нимало не боялся их и презирал их. Перед моими глазами перелистывалась какая-то огромная воображаемая мной книга, и на каждой ее странице я видел все новые и новые изображения. Не обращая ни на что внимания, я разъяснял следователям содержание этих картин. Мне сейчас трудно определить мое тогдашнее состояние, но, помнится, я чувствовал внутреннее облегчение и торжество свое перед этими людьми, которым не удается сделать меня бесчестным человеком. Сознание, очевидно, еще теплилось во мне, если я запомнил это обстоятельство и помню его до сих пор» (Заболоцкий, 1995, 390–391). Темой отдельного исследования могли бы стать попытки Заболоцкого 30-х годов адаптировать сложившуюся мифопоэтику к «изменившимся социальным условиям», когда поэт пишет в стихотворении «Великая книга» (впоследствии переименованном в «Голубиную книгу») о сталинской конституции: «Та книга выпала из некой грозной тучи, / Все *буквы* в ней цветами проросли, /И в ней написана рукой судеб могучей / Вся правда сокровенная земли» (Заболоцкий, 2002, 204; курсив мой. — *И.Л.*). Думается, что *поэтическим* воплощением намеченной в настоящей сноске коллизии стали шедевры начала 50-х — «Прощание с друзьями» и «Сон».

дель)» [Заболоцкий, 2002, 319)]) переплавляются в *буквы*, которые замещают освободившееся родительское место и как бы заново рождают Заболоцкого — но уже в статусе Поэта (*мать/младенец* [*"недоносок или ангел"*] = *Буква/Поэт*). «Стадия зеркала <...> представляет собой драму, чей внутренний импульс устремляет ее от несостоятельности к опережению — драму, которая фабрикует для субъекта, попавшегося на приманку пространственной идентификации, череду фантазмов, открывающуюся расчлененным образом тела, а завершающуюся формой его целостности, которую мы назовем ортопедической, и облачением, наконец, в ту броню отчуждающей идентичности, чья жесткая структура и предопределит собой все дальнейшее его умственное развитие» (Лакан, 1997, 11).

Заболоцкий воспроизводит в книге драму самоидентификации и структуру *обряда жертвоприношения* как контаминацию *умерщвления* и *поглощения* ради *передачи знания* посредством *букв* (*литер, литер-атурного произведения*), само же *знание* представляет собой некоторую «пустую» величину. Поэта интересовала проблема «*Книга, как ее создать*», а не вопрос «*О чем говорится в книге?*» Он занят поисками онтологических опор для поэтического текста, и эти поиски привели его к проблеме мифологического знания. В таком случае *знание* в картине мира Заболоцкого и состоит в знании о механизмах его воспроизведения.[15] Поэт моделирует ситуацию *передачи* знания, которая в традиционных культурах осуществляется в рамках посвятительного обряда и ритуала. Этим нетрудно объяснить и тот факт, что в сборнике мы найдем немало намеков на традиционные институты передачи знания, но вряд ли можно говорить о прямых соответствиях между столбцами и картами Таро. Далекая от какой-либо буквальности привязка позволяла поэту на протяжении многих лет искать все новые и новые способы взаиморасположения столбцов. И.П. Смирнов аргументирует мысль о «компрометации авторского ума» у обэриутов тем, что «Заболоцкий назвал свой первый сборник стихов «Столбцами» (1929), отождествив поэтическое всего лишь с графической формой текста» (Смирнов, 1994, 301). Если это и «самоумаление», то оно поистине *паче гордости*, ибо поэт одновременно создает информационное пространство «закрытого доступа», и на этом уровне *поэтическое* отождествляется с *демиургическим*.

Из примечаний к собраниям сочинений и к сборнику «Вешних дней лаборатория», подготовленных сыном поэта, известно, что начиная все с того же 1929 года Заболоцкий работает над вариантами нового расположения столбцов, составляя рукописные *своды*. В 1929 году поэт готовит несохранившийся сборник «Ночные беседы», свидетельство о существовании которого оставил Н.Л. Степанов, в 1932 году

[15] Вспоминая беседы в кругу участников ОБЭРИУ, Лидия Липавская пишет: «Яков Семенович, который тоже участвовал в этих разговорах, вспоминал, как Николай Алексеевич рассказывал египетскую легенду. За точность передачи Яков Семенович не ручается, но содержание помнит хорошо. Какому-то мудрецу или жрецу один из богов сообщил тайну мира и жизни. Тайна мира была записана на большой таблице с помощью 52 иероглифов, изображавших слова и мысли. Затем эти иероглифы были заменены знаками игральных карт четырех мастей: туз, двойка, тройка и т.д. Потом бог велел мудрецу разрезать таблицу на 52 части и перетасовать их. По этой легенде люди играют в карты, раскладывают пасьянсы в надежде раскрыть смысл зашифрованных в виде знаков игральных карт иероглифов, чтобы узнать тайну мира и жизни, заключенную в определенном, но неизвестном нам расположении карт. Число возможных перестановок 52 карт равно 52! (Математическая формула: 52 факториал). Это число так велико, что практически его можно считать бесконечным. Поэтому вероятность познать тайну жизни и мира близка нулю. Николаю Алексеевичу нравилась эта легенда» (Воспоминания, 1984, с. 55–56).

подготавливает к печати несостоявшийся сборник «Стихотворения 1926–1932», корректура которого сохранилась целиком в архиве поэта и была опубликована в 1987 году (Заболоцкий, 1987, 18–135). В это же издание включена вышедшая в 1937 году в Гослитиздате «Вторая книга» (1987, с. 136–155). В 1936 году составлена машинописная книга «Стихотворения и поэмы 1926–1936». Именно она легла в основу *Свода* 1948 года, к работе над которым поэт вернулся после выхода из заключения.

«Часть стихотворений сохранил, некоторые вырезал и вклеил новые. Многие — заново отредактировал (правка — автограф). Сохранившиеся листы книги 1936 года позволяют отслоить тексты 1936 и 1948 годов. *Свод* 1948 г. сохранил название «Стихотворения и поэмы» и имеет разделы: первая книга — «Столбцы», часть первая и вторая, и поэмы; книга вторая — «Родина» и «Времена года» (Заболоцкий, I, 597).

В 1952 году Заболоцкий составляет еще один *Свод*, озаглавленный «Стихотворения и поэмы», куда входили разделы «Столбцы», «Книга прогулок», «Торжество Земледелия», «Безумный волк», «Деревья», «Родина», «Книга дубрав» и перевод «Слова о полку Игореве». На протяжении следующих пяти лет поэт вносит в состав книги многочисленные изменения; так, например, после 1956–1957 годов циклы «Родина» и «Книга дубрав» объединились под нейтральным названием «Стихотворения». В варианте 1957 года Заболоцкий не разделяет «Городские» и «Смешанные столбцы», однако, несмотря на отсутствие обозначенной границы, последовательность текстов строго сохранена в окончательном *Своде–58* (Заболоцкий, I, 595–596). Именно в 1957 году поэт вносит наиболее существенные изменения в текст «Столбцов» (Заболоцкий, 1979, 235). Более подробно о порядке изменений, вносимых поэтом в текст «Столбцов», сказано в Скандура 1982–1984 (на итальянском языке) и в Заболоцкий, 2002, 597–633, 669–687.

За несколько дней до преждевременной кончины, осенью 1958 года, поэт окончательно устанавливает состав корпуса, и самый строй речи говорит о принципиальной важности этого *завета*, иллокутивную силу которого обеспечивает статус *последней воли* поэта.

«В н и м а н и е. Это должна быть итоговая рукопись полного собрания стихов и поэм. Я успел перепечатать только поэмы и часть стихотворений. Название:

Н. Заболоцкий. *Столбцы и поэмы. Стихотворения.*

Делится на две части:

Часть первая. *Столбцы и поэмы (1926–1933).*

Часть вторая. *Стихотворения (1932–1958).*

Следует допечатать.

Все *Столбцы* по венецианской книжке. Там все тексты в порядке. Заполнить *Стихотворения* по оглавлению, которое лежит в черном бюваре с застежкой. В тетрадях этого бювара найдутся все тексты, перечисленные в оглавлении. Таким образом составится полная рукопись столбцов, поэм и стихотворений. Стихов примерно 170 и поэм 3. В конце рукописи надо сделать следующее примечание.

«Примечание. Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, установленное мной в 1958 году. Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные мной, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно. Тексты настоящей рукописи проверены, исправлены и установлены окончательно; прежде публиковавшиеся варианты многих стихов следует заменить текстами, *приведенными здесь*.

Н. Заболоцкий. 6 октября 1958 года. Москва» (Заболоцкий, 1983, 596–597).

Выдвинем ряд гипотез о развитии авторской концепции итоговой книги. Во всех вариантах она должна начинаться «Столбцами». Если в издании 1929 года, несмотря на условность соответствий между карточными изображениями и стихотворными текстами, «Столбцы» воспроизводили «тарообразную модель» универсума (Силард, 2000, 302)[16], то в последующие годы книга моделировалась автором как Кодекс со «строго закрепленными страницами» и строилась по логике *алфавитного текста*[17]. Принцип Свитка[18] сохраняет актуальность на уровне отдельного столбца; но если датировка (иногда ложная) провоцировала читателя, восстанавливая хронологическую последовательность, перемешать [*свитки*]-*столбцы*-[*карты*] («Смешанные столбцы»), то дальнейшие версии — вплоть до узаконенной предсмертной волей поэта — жестко закрепляют за элементами позиции внутри некоторой матрицы[19], чис-

---

[16] «Согласно пересказу П.Д. Успенского (суммировавшего старые и весьма разнообразно воспроизводившиеся предания эзотериков: справедливы они, или нет, с точки зрения нашей темы не существенно) колода карт Таро, число которых в разных системах колеблется между 76 и 79, но Больших Арканов всегда — 21 + 1, представляет собой бессознательно донесенную до наших времен, несмотря не все перипетии истории, древнеегипетскую «Книгу Тота». Каждая отдельная карта группы Больших Арканов, являющаяся копией отдельного изображения в храме Озириса, перенесенного сначала на металлическую пластину, затем на дерево, кожу, и, наконец, в новоевропейское время, на картон, символизирует отдельный момент пути посвящения. То, что «Книга Тота» состояла из разрозненных (т. е. перемешиваемых) пластин, придавало образу соотносимого с нею мира совсем иные качества сравнительно с образом мира, представляемого Свитком или Книгой-Кодексом: ни Свиток, ни тем более Кодекс с его строго закрепленными страницами не оставляют места случайности в общем плане универсума <...> В отличие от этого Таро — «Книга Тота», собранная из определенного числа, но разрозненных и допускающих перемежку листов, — представляет иной образ универсума: такой универсум предполагает сочетание детерминации и случайности, необходимости и вероятности» (Силард, 2000, 297).

[17] Один из возможных источников «алфавитного» замысла Заболоцкого — сочинение высоко ценимого поэтом Григория Сковороды «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» (Сковорода, 1973/I, 412-464).

[18] Ср. фрагмент «Жизнеописания», где отчетливо виден синтез техники, близкой к «автоматическому письму» дадаистов, свидетельствующий о *визионерском* подходе к поэтическому творчеству, и строго рационалистической рефлексии во время дальнейшей внутренней работы над получившимся в результате *интуиции/прозрения/наития* текстом, которая несводима к «правке» и «корректуре» в привычном смысле: «По сохранившимся черновикам стихотворения "Нищие на рынке" можно представить последовательные этапы создания стихотворения. Сначала поэт оживил в памяти реальные впечатления от ленинградских рынков 20-х годов, и затем перенес их на бумагу, не заботясь о стройности и последовательности текста. Строки сами собой возникали под карандашом, одна строка тянула за собой следующую — на бумаге получилось нечто, почти лишенное видимого смысла. Затем Николай Алексеевич четко определил для себя основную мысль и тему стихотворения и в соответствии с этим упорядочил и прояснил текст наброска. [...] Тут же на листочке была сделана запись, объясняющая технологию его создания: "12-го декабря через несколько дней после того, как была написана первая редакция, я набело переписал стихотворение, попутно сделал существенные поправки — см. второй вариант. В дальнейшем в продолжение двух месяцев, размышляя о стихотворении, я мысленно внес несколько поправок и во второй вариант, где они теперь отмечены тушью. Н. Заболоцкий. 1 марта 1928 года"» (Заболоцкий, 1995, 73–74).

[19] «Каждая отдельная буква представляет собой некоторый пучок признаков (звуковое значение, числовое значение, начертание). Но вместе с тем каждая буква есть и элемент в системе алфавита, т. е. в системе координат парадигматики и синтагматики, — проще говоря, некоторое место в алфавите» (Степанов & Проскурин, 1993, 41).

ло «ячеек» которой соотносится с числом букв тех или иных исторически известных алфавитов (21, 25, 30). Не всегда осознается, что *Столбцы–29*, легшие в основу одной лишь первой части «Столбцов и поэм» в редакции 1958 года, цикла «Городские столбцы», отличаются от нее не только в отдельных строчках или словах, но и на уровне архитектоники.

В *Записных книжках* Хармса конца 20-х–начала 30-х годов нередко встречаются записи, связанные с алфавитом (в первую очередь, иудейским), колодой Таро и различными шифрами (Хармс, 2002/I, 73–74, 102,128, 138, 154, 399–400, 416, 437, 2002/II, с. 24–25). Несомненна связь этих записей с чтением оккультной литературы и романа Густава Мейринка «Голем» (2002/I, с. 108). В начале апреля 1933 года (*Записная книжка* № 24) Хармс набрасывает даже план романа, который должен был бы состоять из 22 глав, имеющих соответствия с картами Таро: I Рождение. ОН. II Рождение ОНА. <...> VI любовь <...> XI суд XII казнь XIII паперть. <...> XVII ЭСФИРЬ. <...> XXII Безумие (Хармс, 2002/I, 437)[20]. В свете вопроса о принципах взаиморасположения столбцов в редакциях после 1929 года особого внимания заслуживает одна из первых «алфавитных» записей. В *Записной книжке* № 6 (1926 года) Хармс пять раз подряд записывает в прямом и обратном порядке 28-буквенную версию кириллицы:

а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
я ю ы щ ш ч ц х ф у т с р п о н м л к и з ж е д г в б а
а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
я ю ы щ ш ч ц х ф у т с р п о н м л к и з ж е д г в б а
а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
(Хармс, 2002/I, 73).

Такая запись алфавита, содержащего четное число элементов, обнаруживает соотнесенность его «сакральных точек»: начала, конца (*а/я*) и центра алфавита [=центра мира], приходящегося в нашем случае на пробел между 14-й и 15-й буквами (*о/п*) (Степанов & Проскурин, 1993, 75–88).

Важнейшей из составляющих композиционной стратегии Заболоцкого является *принцип концентризма*. Как правило, на уровне композиционного целого каждого из столбцов, как и на уровне композиции книги («Городские столбцы» и «Смешанные столбцы») в центре помещаются ключевые слова и образы, генерирующие текст, в то же время «начала» и «концы» также на разных уровнях корреспондируют друг к другу, моделируя мифологический образ Логоса как совершенной Сферы. «Согласс-

[20] В.Н. Сажин говорит: «Хармс создавал на основе уже написанных им текстов собственную колоду карт Таро, соотнося их содержание с интерпретацией соответствующей карты. <...> в некоторых случаях сопряжения того и другого очень убедительны (учитывая еще, что Хармс не писал тексты на темы той или иной карты Таро, как это практиковалось иными авторами, а «применял» ту или иную карту к своим текстам). Общая же нумерация таких значков — 43 — почти совпадает с общим количеством Гермесовых книг, содержащих тайное учение оккультистов — их всего 42 (вполне в духе Хармса внести здесь свою новацию)» (Хармс, 1997/II, 469–470). В Записной книжке № 8 (1926-1927) Хармс записывает 27-буквенный вариант русского алфавита без буквы «е», и далее: «е — пропущено было. Странно. ПО-ЧЕ-МУ? по многим причинам». (Хармс, 2002/I, 128). Один из допустимых в свете мифологического представления об Алфавите как сферической модели мира ответов: чтобы центр пришелся на букву (*п*), а не на пробел между буквами (*о* и *п*), как в случае четного числа «ячеек» (28).

но П.Д. Успенскому, симметричная фигура, построенная вокруг центра, относится формам, существующим в четвертом измерении. Поскольку четвертое измерение да ется нам в качестве времени, то движение в нем эквивалентно росту в трехмерно мире <...>. Рост же обыкновенно происходит из некоего ядра в виде экспансии пери ферии» (Ямпольский, 1998, 146–147). Если пренебречь делением на группы в *Стол бцах–29*, *центр* придется на пару «На рынке»/ «Пир»; эта же пара сохраняет срединно положение, если перераспределить столбцы по хронологии дат написания. В 30-эле ментной редакции центр приходится на пару «Свадьба»/ «Фокстрот», в то время ка все дальнейшие версии содержат нечетное число столбцов, и имеют «центры». В *Сво де–58* ситуация выглядит следующим образом:

Городские столбцы

1	1. Белая ночь	25. Цирк
2	2. Вечерний бар	24. Начало осени
3	3. Футбол	23. На даче
4	4. Офорт	22. Самовар
5	5. Болезнь	21. Народный дом
6	6. Игра в снежки	20. Незрелость
7	7. Часовой	19. Купальщики
8	8. Новый Быт	18. На лестницах
9	9. Движение	17. Бродячие музыканты
10	10. На рынке	16. Обводный канал
11	11. Ивановы	15. Рыбная лавка
12	12. Свадьба	14. Пекарня
13	13. **Фокстрот**	

Смешанные столбцы

1	1. Лицо коня	21. Битва слонов
2	2. В жилищах наших	20. Отдыхающие крестьяне
3	3. Прогулка	19. Школа жуков
4	4. Змеи	18. Подводный город
5	5. Искушение	17. Предостережение
6	6. Меркнут знаки Зодиака	16. Царица мух
7	7. Искусство	15. Звезды, розы и квадраты
8	8. Вопросы к морю	14. Человек в воде
9	9. Время	13. Птицы
10	10. Испытание воли	12. Отдых
11	11. **Поэма дождя**	

Поэмы

1	1. Торжество Земледелия	2. Деревья
2	3. **Безумный волк**	

Такое расположение предполагает попарное чтение[21], в результате которог только и становится возможной реконструкция основного сюжета поэтической кни

[21] Всего в состав «Столбцов и поэм» входит 49 самостоятельных поэтических текстов. Н этом уровне в срединной, 25-й, позиции оказывается завершающий «Городски столбцы» «Цирк», архитектоника которого воспроизводит «круглую» архитектур *цирка[арены]/амфитеатра*.

ги — инициационного сюжета об обретении знания в результате жертвы и пространственной инверсии, которой соответствует образ 12-й карты Великих Арканов Таро, Повешенный, или Жертва Духовная. В основе этого сюжета лежит неомифологическая структура, которую мы, воспользовавшись определением из книги А.М. Пятигорского «Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа» (М.,1996), решились связать с *одиническим мифом неполного знания* (Лощилов, 1997, 27)[22].

Читатель оказывается в положении «посвящаемого», и движение от *столбца* к *столбцу* (как от *плоскости* к *плоскости* в «Зангези», как и от *карты* к *карте* Таро) «сопоставимо с движениями посвящаемого в храме Осириса, как это описано Ямвлихом и воспроизведено — со всеми необходимыми оговорками — П.Д. Успенским: «Посвящаемый оказывался в длинной галерее, поддерживаемой кариатидами в виде 24 сфинксов — по 12 с каждой стороны. На стене, в промежутках между сфинксами, находились фрески, изображающие мистические фигуры и символы. Эти 22 картины располагались попарно, друг против друга... Проходя мимо 22 картин галереи, посвящаемый получал наставления от жреца... Каждый аркан, ставший благодаря картине видимым и ощутимым, представляет собой формулу закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни» (Силард, 2000, 302; перевод скорректирован исследователем в соответствии с оригиналом [с. 808])[23].

Именно так устроены «Столбцы и поэмы» в редакции 1958 года, где смысл *столбца* открывается лишь при попарном чтении, структурируемом вокруг центральных текстов («Фокстрот», «Поэма дождя» и «Безумный волк»). «Городские столбцы» буквально «окольцованы» образом «перевернутой» (подобно *эмбриону*) реальности: «Один горяч, другой измучен,/ А третий книзу головой» в первом, и «И жизнь трещала, как корыто,/ Летая книзу головой» в последнем. Центральные тексты трех циклов образуют во внутренней форме, если рассмотреть их в последовательности, жест переворачивания «с ног на голову» («парящий по воздуху» *герой* «Фокстрота» — диалог двух «горизонтальных» существ, *волка* и *змеи*, в «Поэме дождя» — и «*Великий Летатель Книзу Головой*» из «Безумного волка»). Наконец, каждый из трех центральных текстов строится вокруг предельно экспрессивного образа *выстрела-выплеска*, обновляющего мир (*выстрел, ливень, буря*).

Существенны высказывания молодого Заболоцкого, сохраненные в памяти И. Синельникова: «Нужно, чтобы общий уровень стихов был высоким. На этом фоне воз-

---

[22] «Один и Вотан — два имени одного божества; к нему же относятся и многие другие наименования. Он известен и как бог-вешатель, Владыка виселицы, Повешенный» (Эрих Церен; цит по: Подорога, 2001, 77).

[23] Ср. также: «Рассматривая двадцать два аркана Таро в разных сочетаниях и пытаясь установить устойчивые взаимоотношения между ними, попробуем разложить карты попарно: первую с последней, вторую с предпоследней и т. д. Мы обнаруживаем, что при таком расположении карты обретают весьма интересный смысл. Возможность такого расположения карт Таро подсказывает порядок, в котором располагались картины Таро в галерее мифического «храма посвящений», о котором упоминает Христиан. Карты складывались следующим образом: 1—0, 2—21, 3—20, 4—19, 5—18, 6—17, 7—16, 8—15, 9—14, 10—13, 11—12. При таком расположении одна карта объясняет другую, а главное, показывает, что их можно объяснять только вместе, но не порознь. Изучая эти пары карт, ум привыкает видеть единство в двойственности» (Успенский, 1993, 231–232). Такая структура находит соответствие (и, вероятно, исток) в *концентричности* алфавитных текстов.

можны отдельные плохие стихи. Тогда они погоды не сделают. Мало того, надо сознательно писать стихи разного напряжения: одни места хуже, чтобы ярче выделить другие. Пример — «Медный всадник. <...> Надо писать не отдельные стихотворения, а целую книгу. Тогда все становится на свои мести» (Воспоминания, 1984, 116). «Обложка очень простая, шрифтовая. <...> Слово «Столбцы» должно быть сделано Вашим шрифтом, оно доминирует. Шрифт своеобразный, но строгий и законченный. С виду будто бы ничего особенного, а приглядишься — и открывается совершенно новое дело,» — такого эффекта хотел добиться Заболоцкий от художника Л.А. Юдина, который должен был сделать обложку для первого издания «Столбцов» (Заболоцкий, 1984, 307). История жизни и смерти *недоноска-гомункула-близнеца* в «Городских столбцах» открывается, лишь если мы будем читать столбцы попарно: если в столбце «На даче» один из «микрогероев» *увидел*/[*вспомнил*] (троекратное «Вижу...») собственное преждевременное *рождение*, то в симметричном «Футболе» речь идет о его *смерти*[24]; если в «Офорте» (необходимо совершить «раскачивание» вокруг «Фокстрота», чтобы восстановить последовательность эпизодов жизни героя) речь идет о его *воскрешении*, то в симметричном «Самоваре» герой, ставший в этот миг «героиней» («дева неповинна»), вспоминает собственное *зачатие* (Лощилов, 1997). В самом же в композиционном центре «Городских столбцов» теплится жизнь гарпократического существа, рожденного в браке *Музыки*/[*Музы*] и *Музыканта*:

И так играя, человек
Родил в последнюю минуту
Прекраснейшего из калек —
Женоподобного Иуду.
Не тронь его и не буди,
Не пригодится он для дела —
С цыплячьим знаком на груди
Росток болезненного тела
(*Заболоцкий*, 2002, 86).

Существенно, что «рождение» героя происходит в столбце, который в свете антропоморфически-авторефернтного кода представляется своего рода анти-«Черкешенкой» (анти-*матерью*: зачатие и рождение происходит без участия женского начала)[25].

«Черкешенка»	*«Фокстрот»*
«Верх» Когда заря прозрачной глыбой	
придавит воздух *над землей*,	
с горы, на колокол похожей <...>	*В ботинках* кожи голубой,
В носках блистательного франта <...>	
«Низ» <...> и мир двоится предо мною	

[24] В обоих случаях возникает образ матери — *беременной* и *стареющей*: «Вижу — ты, по воле мужа / с животом, подобным тазу / <...> Мама стонет, дядя гонит...» (2002, 98–99) и «Стареет мама с каждым днем...» (с. 75).

[25] Н. Шром полагает, что «Заболоцкий, вслед за Н. Бердяевым, а в большей степени за О. Вейнингером, усматривал первопричину человеческой смертности в греховной любви Адама и Евы, а точнее, что для Заболоцкого принципиально, в грехопадении Адама, соблазненного Евой» (1999, 129).

на *два огромных сапога* <...> <...> Парит по воздуху герой,
Стреляя *в небо* пистолетом.

«Фокстрот», таким образом, строится как результат переворачивания, инверсии, ротации *буквы-тела-столбца*, что находит соответствие в архетипическом образе *дерева жизни*, обращенного *ветвями вниз* (Степанов & Проскурин, 1993, 94–99, Кагаров, 1928).

2. «Царица мух»: имя отца

Никита Николаевич Заболоцкий отмечает в книге, посвященной жизни поэта: «Сам Заболоцкий не склонен был обнаруживать истоки формирования своей души. В зрелые годы он избегал разговоров о детстве, о родительском доме, об учебе в Сернуре, Уржуме, Москве, Петрограде. Эти темы были явно неприятны ему <...> Было в начале жизни поэта нечто такое, что поздней он старался изжить в себе, ? что-то несоответствовавшее его дальнейшей жизненной программе, что-то болезненно отзывавшееся в нем. Подобно тому, как он упорно вырабатывал правильную речь, избавляясь от характерного вятского выговора, освобождался он и от юношеской провинциальной сентименальности и наивности» (Заболоцкий, 1998, 73–74). В 1921 году поэт писал своему уржумскому товарищу Михаилу Касьянову о своей петроградской жизни: «Соседи по квартире знают меня как грубого, несимпатичного полумужика, и я — странное дело — как будто радуюсь этому» (Заболоцкий, 1995, 46)[26].

Складывается впечатление, что поворот в сторону реализации некоторой «жизненной программы» произошел в районе 1925 года. Именно на трудные 1925–1926 годы приходится начало серьезной поэтической работы, вписывание в круг литературных единомышленников и начало достаточно глубокой социализации провинциального юноши в ленинградском — жизненном и литературном — пространстве. Этот «перелом» в самоосознании, и, вероятно, в самой структуре личности синхронизирован с, казалось бы, не очень существенным изменением «паспортных данных»: «Примерно в 1925 году Николай Алексеевич изменил написание своей фамилии, еще раньше он стал произносить ее с ударением на втором "о"» (Заболоцкий, 1998, 7). Другими словами, рождение известного нам *поэта Николая Заболоцкого* совпадает с превращением провинциального юноши «З*а*болотского» в профессионального ленинградского литератора «Забол*о*цкого», оно «отмечено» и закреплено в графике написания фамилии.

Редко осознается, что литературное имя поэта является крайне своеобразной формой *псевдонима*, сохранившего глубинное родство с подлинным «родовым именем»[27]. Пожалуй, единственный сходный случай в русской поэзии XX века — псевдоним Константина Бальм*о*нта, предки которого называли себя Б*а*льмонтами (Гаспаров, 1993, 258). Однако, в отличие от Бальмонта, «перемена фамилии» (если

[26] Ср. запечатленную в «Разговорах» Л.С. Липавского «генеалогическую» шутку Заболоцкого: «Н. А. (входя): Я меняю фамилию на Попов-Попов. Фамилия двойная, несомненно аристократическая» (Липавский, 1998, 200).

[27] Ср. пассаж о «навязчивой смене писательских псевдонимов» у Хармса, «заставляющей вспомнить об аналогичной практике дефигурации и стирания у Кьеркегора. Смена псевдонимов у Хармса означает, что он сам в данный момент не присутствует в тексте, что он "стерт", что он замещен иным лицом. Речь, по сути дела, идет о включении автора в затеянную им самим игру перестановок. [...] Писать — значит отказываться от себя, забываться, растворяться в чужом, обрекать себя на одиночество, в котором исключается временное измерение человеческого существования» (Ямпольский, 1998, с. 63–64).

позволительно вспомнить стихотворение Николая Олейникова) коснулась не только фонетического облика (смещение акцента), но и графики: ТС>Ц. Буквально «растворенным» — и словно бы закамуфлированным в буквенном составе, хотя и отчетливо слышимым — в новом варианте оказался корень-этимон *-болот-*. Об этой связи упоминается в книге Дарры Голдстейн: «[...] the Russian *boloto* means "swamp" and *za* implies even greater remoteness: "beyond the swamp". Despite this spelling change, one critic entitled his unfavorable review of *Scrolls* "Bolotnoe i Zabolotskii" (A. Amsterdam, «The Swampy and Zabolotsky», «Rezets» [The Chisel], 1930, no. 4)» (Голдстейн, 1994, 242–243).

Поэтическому мышлению Заболоцкого присуще мифологическое переживание буквенной природы поэтического текста, которое делает его родственным *магическому*. Буквы «в Магии — это знаки проявления слова, или просто выразители идеи. Изолированные, они называются *иерограммой*; сгруппированные, согласно таинственным законам, в символ — *иероглифом*. Когда иероглиф представлен под видом творческого символа: изображения или рисунка, представляющего *эмблему* — они получают наконец название *пантакля*, если имеют геометрическую форму (кругообразную, треугольную, звездную)» (Папюс, III, 19). Такое специфическое понимание буквенной комбинаторики не противоречит общекультурному: «Основной механизм членения речевого континуума в культуре — это алфавит, буквы. Именно буквы делают очевидной невидимую дискретность цепочки означающих, в том числе и существование фонем» (Ямпольский, 1998, 52). «Членение Единого алфавитом оказывается эквивалентом сотворению мира из Единого. Буква оказывается манифестацией множества из нечленимого первозвука» (Ямпольский 1998, с. 52). Это — актуальная проблематика всех обэриутов, в первую очередь Хармса, для которого «словесные машины» строятся не «путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ» (цит. по Ямпольский, 1998, 59).

Свойства такого текста (сборника «Столбцы», где каждое из стихотворений-столбцов находит соответствие в *букве*) проецируются и на каждый из относительно самостоятельных элементов, и на его части, приобщая их к соответствию «алфавит как модель концепта "Мир"» (Степанов & Проскурин, 1993, 13)[28].

В подавляющем большинстве столбцов композиционные отношения резко отклоняются от гармонической «сбалансированности» частей, и лишь в общем контексте книги эти отклонения ощущаются как минус-прием. Но этом фоне резко выделяется «Царица мух», занимающая в окончательной редакции (*Свод–58*) 16-е место среди 21 стихотворения «Смешанных столбцов». «Царица мух» состоит из 48 стихов, разделенных на 4 равные группы по 12 поэтических строк.

И. Роднянская описывает трансформацию поэтического мира раннего Заболоцкого как движение «от наступательного экспрессионизма гротескных городских «Столбцов» — к «прекрасно-глупой», идиллически-пасторальной эстетике «наивного искусства» и одновременно к оккультно-магической таинственности таких вещей, как «Меркнут знаки Зодиака», «Змеи», «Царица мух» (Роднянская, 1996, 223). В. Рабинович — как переориентацию от алхимического мифа о трансмутации металлов. к *злато-сереброискательству* (Рабинович, 1979, 267). В стихотворении, однако, сохраняется и чисто алхимическое, оккультное понимание материи: «всеобщее превращение металлов коренится в идее первичной материи как совокупности всех свойств-качеств и элементов-стихий» (Там же, 265).

---

[28] Согласно подсчетам Е.В. Красильниковой, результаты которых были оглашены в рамках доклада «"Душа" и "тело". Мир поэзии Н.А. Заболоцкого» на конференции «Художественный мир Николая Заболоцкого» в Литературном институте им. А.М. Горького (15–17 мая 2003 г.), «мир» — самое частотное слово в поэтическом лексиконе Заболоцкого.

Царица мух

I Бьет крылом седой петух,
Ночь повсюду наступает.
Как звезда, царица мух
Над болотом пролетает.
Бьется крылышком отвесным
Остов тела, обнажен,
На груди пентакль чудесный
Весь в лучах изображен.
На груди пентакль печальный
Между двух прозрачных крыл,
Словно знак первоначальный
Неразгаданных могил.
III Если ты, мечтой томим,
Знаешь слово Элоим,
Муху странную бери,
Муху в банку посади,
Муху в банку посади,
За приметами следи.
Если муха чуть шумит —
Под ногою медь лежит.
Если усиком ведет —
К серебру тебя зовет.
Если хлопает крылом —
Под ногами злата ком.
II Есть в болоте странный мох,
Тонок, розов, многоног,
Весь прозрачный, чуть живой,
Презираемый травой.
Сирота, чудесный житель
Удаленных бедных мест,
Это он сулит обитель
Мухе, реющей окрест.
Муха, вся стуча крылами,
Мускул грудки развернув,
Опускается кругами
На болота влажный туф.
IV Тихо-тихо ночь ступает,
Слышен запах тополей.
Меркнет дух мой, замирает
Между сосен и полей.
Спят печальные болота,
Шевелятся корни трав.
На кладбище стонет кто-то,
Телом к холмику припав.
Кто-то стонет, кто-то плачет,
Льются звезды с высоты.

Вот уж мох вдали маячит.
Муха, Муха, где же ты?
1930 (*Заболоцкий*, 2002, 125–126)

Следует обратить особое внимание на то, что в пределах трех стихов по разные стороны от «центра», который приходится на пробел между вторым и третьим двенадцатистишиями, «встретились» два чрезвычайно важных для понимания феномена «Столбцов» слова. Значимость одного из них не вызывает сомнения — это одно из имен Бога в ветхозаветной традиции — ***Элоим***[29], шестое из десяти Имен, употребляемых в заклинательных формулах Каббалы (Папюс, 1992 [1910], 80–81). По происхождению оно восходит к форме множественного числа и по-русски иногда передается грамматически противоречивой формулой *Он-Боги*. Второе слово, получающее в контексте общей композиции и особенно в соседстве со ***словом Элоим*** онтологический статус Первоимени — ***болото***, слово-этимон фамилии автора: Николай ***Заболо<ТС>цкий***[30]. В. Мароши проницательно указывает на «<...> вплетение имени автора в сюжетику через возможные мотивы-этимоны его имени. Вся прелесть этой метонимизации — в игре своего с чужим, собственного с нарицательным. Очевидная связь с под/внетекстовой подписью или над/внетекстовой надписью в эпиграмматическом сюжете приводит к необходимости признания пунктирного сюжета

---

[29] Об этимологии слова *Элоим*, его звуковом, смысловом, световом и магическом значениях в иудейской мистике см. подробно в: Лосев, 1999. В «Практической магии» доктора Папюса по-своему обоснована значимость древнееврейских имен Бога в магической практике: «Есть наука о речи, имеющая несколько названий, и старательно охраняемая двумя посвящениями: южным в мантрах (стихах), на санскритском языке, и восточным — в каббалистических правилах, на еврейском языке. <...> Лица, более или менее знакомые с Оккультизмом, — знают, что такое Каббала, поэтому достаточно напомнить, что опытные в Магии каббалисты приписывают особенное влияние еврейским словам, при воздействии на астрал; отсюда ясно происхождение фраз, отчасти искаженных в гримуарах и употребляемых во время заклинаний.» (Папюс, I, 128). Укажем, что санскритский вариант Первозвука возникает в последнем из сочинений поэта — поэме «Рубрук в Монголии»: «На юге — персы и аманы, / К востоку — прадеды бурят, / Те, что, ударив в барабаны, / «Ом мани падме кум!»? твердят» (Заболоцкий, 2002, 302). Согласно воспоминаниям Марины Владимировны Дурново, «на стене в комнате [Хармса. — *И.Л.*] висел наискосок большой плакат. Он бросался в глаза. "АУМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ" Какое-то тибетское изречение. Я спросила Даню: — Что это значит? Даня сказал: — Я не знаю, что это такое, но я знаю, что это святое и очень сильное заклинание» (Глоцер, 2000, 44).

[30] Насколько нам известно, это сближение (*Элоим* и *болото*) впервые отмечено в монографии В.В. Мароши «Имя автора: Историко-типологические аспекты экспрессивности», в главе, посвященной Заболоцкому (Мароши, 2000, 313–322). Реминисцентная и анаграмматическая стратегии Заболоцкого отличаются особой тонкостью, изощренностью и «нелинейностью». В связи с трижды встречающимся в стихотворениях 30-40-х годов словосочетанием *из тьмы лесов* В. Мароши пишет: «<...> «зыбкость» единого сознания субъекта и природы («зыбкий ум ее») заставляет активизировать вторую часть пушкинской формулы, сознательно пропущенную Заболоцким: «из топи блат» («Из тьмы лесов, из топи блат // Вознесся пышно, горделиво»)» (Мароши, 2000, 314). Еще более «зыбко» — но не менее остроумно и убедительно — следующее наблюдение исследователя: «Загадочный «центр О», которого ищет множественный лирический субъект Заболоцкого, соотносится не только с котом и карточной символикой Таро («Шел переулком пролеТАРий, // Не быв задетым центром О»), но и, конечно, с родовым именем "Заболоцкий" и его этимоном — словом «бОлОтО» (Мароши, 2000, 321–322).

имени, маркирующего прежде всего края текста, прошивающего важнейшие точки его нарративного, фиктивного и символического поля, персонифицирующего части авторского имени в персонах персонажей» (Мароши, 1995, 177–178).

Слово *болото* четырежды встречается в тексте «Царицы мух», и «распределение» актуального корня по тексту и его частям подчинено задаче сопряжения макро- и микромира стихотворения. Если принять за строительную единицу текста двенадцатистишный строфоид, то словоформы совершают значимые «перемещения» по четырем «фазам» столбца. В первом строфоиде стих, содержащий интересующее нас слово, венчает первую треть объема — первое четверостишие: « *Над болотом* пролетает». Второе буквально «окольцовано», «охвачено» словом *болото*: «Есть *в болоте* странный мох» и « *На болота* влажный туф» — первый и последний стихи двенадцатистишия. В третьем, самом «таинственном» — *болото* не встречается ни разу: здесь царит *слово Элоим*. Это значимое отсутствие продублировано в самой форме стиха: «Обратите внимание на чередование мужских и женских рифм в колдовской, необъяснимой «Царице мух»: как вместе с ростом тревоги нарастает обилие мужских, как они окончательно вытесняют женские в момент чародейного заклятия и как снова дано возобладать женским — в час рассвета, раз-очарования, успокоения...» (Роднянская, 1996, 224). Наконец в последней, четвертой «фазе» *болото* приближается к композиционному центру: стих «Спят печальные *болота*» открывает срединное четверостишие. Здесь единственный раз оно выступает в роли подлежащего (правда, сказуемое по-прежнему — и не без лукавства — связано с семантикой «пассивности»: *спят*...); в первой половине падежные формы слова *болото* всякий раз выступали во второстепенных синтаксических ролях.

Четырехкратность повторения и определенная логика магических перемещений слова *болото* по «телу» стихотворения связаны — как можно предположить — с мифологией и метафизикой Тетраграмматона[31], непроизносимого имени Бога в иудейской мистике (Лосев, 1999, Флоренский, 1996б). При этом наблюдается процесс, обратный описанному Ямпольским в связи с монограммированием имени *Esther* у Хармса: «Окно также создано из букв, составляющих слово *Esther*, но свернутых, спрессованных воедино, монограммированных таким образом, чтобы временное измерение этого слова-имени исчезло» (Ямпольский, 1998, 48). Буква Имени «разворачивается» (метафорически, разумеется) в одну из форм слова "болото", а та, в свою очередь (и опять же «нелинейно»), — в один из двенадцатистишных блоков, что находит соответствие в каббалистической практике: развитие, разделение и перемещение букв: «Двенадцать мистических перемещений, которые можно производить с четырьмя буквами этого имени, представляют беспрерывную игру этого главного могущества, которое позволяет множественности проявиться из единства» (Папюс, 1992, 35).

---

[31] Никита Николаевич Заболоцкий, ознакомившись с соображениями автора настоящей статьи о возможном «участии» мифологического Тетраграмматона в создании общего плана композиции «Столбцов и поэм» (Лощилов, 1997, 98–99), поделился удивительным «аргументом» в пользу нашего предположения. Память Екатерины Васильевны и Никиты Николаевича сохранила некоторые фрагменты стихотворений и поэм Николая Заболоцкого, рукописи которых навсегда пропали при аресте поэта. Среди этих «апокрифов» есть странный эпизод «экзорцизма»: «<...>Сатан, Сатан, / Выйди, временем сосватан, / Сатан, Сатан, выйди вон!» / Вышел Тетраграмматон». Выражаю признательность Никите Николаевичу Заболоцкому за щедрость памяти и любезное разрешение на обнародование этой ценной информации. Графика фрагмента, разумеется, гипотетическая.

Не вызывает сомнений включенность Заболоцкого в общий культурный контекст Серебряного века и, соответственно, знакомство с оригинальной «философией имени», активно разрабатывавшейся в первой трети XX века. Споры вокруг Божьего Имени, которые активизировались в 1912–1913 годах в связи с Афонской смутой и оказали влияние на поэтический язык (в первую очередь, на эстетику акмеизма), восходят к прениям между епископом Феофаном (Говоровым) и Иоанном Кронштадтским (Сергиевым), а те, в свою очередь — к Паламитским спорам XIV века об энергиях и сущности Божьей (Сапогов, 1995, 264; Флоренский, 1996в, 270–271).

Однако Заболоцкому и другим обэриутам эта проблематика «досталась» в первую очередь не через сочинения Лосева или Флоренского, труды русских софиологов или имяславцев, но через оккультные источники. Подобно сочинениям Мартына Задеки (полное название книги которого с видимым удовольствием приводит Ю.М. Лотман в комментарии к «Евгению Онегину») в кругу образованных современников Пушкина, сочинения, подписанные именем *д-ръ Папюсъ* воспринимались Заболоцким «как курьез, однако были известны» (Лотман, 1980, 276–277). Наряду с «курьезностью» текста для Заболоцкого важно сопряжение культуры европейского средневековья с национально-специфическим, «русским». Приводя в рукописи, примыкающей к анализируемому стихотворению, выписку из сочинений Агриппы Неттесгеймского, Заболоцкий сопровождает запись важным замечанием: «Нечто похожее на это курьезное предание я слыхал и в русских деревнях». (Заболоцкий, 2002, 696) Воспроизведем полностью статью о *Царице мух* из «Деревенской магии», составляющей третью часть трехтомника, вышедшего под именем д-ра Папюса (G. Encausse), и — в основном — принадлежащей перу русского переводчика популярной оккультной литературы и мецената А.В. Трояновского (Папюс, III, III–VI). Источник выписывания впервые был указан в статье А.Т. Никитаева, посвященной тайнописи Даниила Хармса (1989, 99). С точностью неизвестно также, кто является автором наивного рисунка, изображающего «таинственную муху величиной с крупного шмеля» («определение размера» принадлежит поэту); и рисунок, и текст статьи о мухе целиком воспроизводятся нами в работе Лощилов, 2003, посвященной целостному анализу этого стихотворения[32].

Очевидно сближение *слова Элоим* и слова-этимона фамилии автора стихотворения (*болото*), предназначенного (в неосуществившейся перспективе: стихотворение было впервые опубликовано в 1961 году в «Тарусских страницах») для поэтического сборника, на обложке которого будет стоять имя автора — творца поэтического мира, его демиурга: *Николай Заболоцкий*. Есть соблазн интерпретиро-

[32] Профессор Йосип Ужаревич (Загреб), прочитав эту статью, написал автору в электронном письме: «Не думаете ли, что Заболоцкий на самом деле очень близок Богу, поскольку он не *в* болоте, а *за* болотом? <...> о Заболоцком и Боге можно было бы написать прекрасную статью. При этом, как мне представляется, Заболоцкий получился бы совсем не богоборческим поэтом! Наоборот, он получился бы «за-богоборческим» или «за-болотным», то есть, в конечном счёте, самым собой — Заболоцким. «Заболотный Заболоцкий» — это такой Заболоцкий, у которого есть опыт болота, он вышел из болота, но именно благодаря этому опыту, он сознательно остается *за* его пределами. В этом смысле он является не только богоподобным, но и боголюбивым (теофилом)... Он понимает и принимает и «милое», и «кровавое» в их необходимом единстве («клубке»)...» Выражаю признательность Й. Ужаревичу за любезное разрешение воспроизвести эти строки, который представляются нам очень ценными и сущностно близкими к сути проблемы, не только в силу некоторой «спонтанности», но и потому, что о Заболоцком говорится здесь *изнутри* «мифа Заболоцкого», и *на языке* этого мифа.

вать это сближение в духе православного энергетизма, как «взаимопрорастание энергии индивидуального духа и энергии народного, общечеловеческого разума» (Флоренский, 1996а, 214). Однако замысел Заболоцкого — другого происхождения. На груди мухи — *пентакль чудесный*, окруженный сиянием («весь в лучах»). Слово *пентакль* означает *пентаграмму*, «пятиконечный знак, которому приписывается магическая сила» (Заболоцкий, 2002, 692), но также и одну из мастей колоды Малых (Минорных) Арканов Таро: *жезлы, кубки, мечи* и *пентакли*; последние иногда называют *колесами*, как, например, в столбце «Звезды, розы и квадраты». Четыре угла пентаграммы по традиции связывают с земным миром и четырьмя стихиями (*земля, вода, воздух* и *огонь*), а пятый — со сферой *Духа* и *Квинтэссенцией*[33]. Способность к «оборачиванию» и инверсии влечет за собой (в отличие от *гексаграммы*) мену всех приписываемых *пентаграмме* значений на противоположные: будучи «перевернутой», она становится эмблемой Дьявола ("Большой Талисман Агриппы", Папюс II, 142–143).

Но в общем концентрическом композиционном целом это еще и контаминация сразу двух оккультных терминов: *пентакль* и *пантакль*: «Пантакли, подобно священным знакам, оберегают нас от несчастных случаев, помогая нам укрощать и изгонять злых духов и главным образом привлекать добрых духов, чтобы с их помощью укрощать злых» (Папюс, II, 33).

«Царица мух» наглядно являет принцип взаимодействия экзотерического и эзотерического в поэзии Заболоцкого. Первое связано с собственно «литературной», «поэтической» природой текста; в эзотерическом плане стихотворение представляет собой *пантакль* — растворенную в словесной ткани комбинацию магических знаков различной природы: «Пантакли составляют из подписей и имен добрых духов высшего порядка, или священных изображений, заимствованных из стихов откровений или священных писаний. Они содержат также геометрические фигуры и священные имена Бога, или соединение вычислений с другими знаками» (Папюс, II, 33).

«Главное изображение», представляющее видоизменение непроизносимого Имени в виде иконического знака, непременно помещается в середине пантакля (там же, с. 36), что находит линейно выраженное соответствие в композиции столбца. Еще один существенный момент: «Если желаете, можно написать вокруг божественное имя, но надо сохранить слово, выражающее страх, меч, гнев, мщение Божье, или равнозначное для желаемого успеха» (там же, 34). В качестве такого со-противостоящего Имени слова, его антипода, или даже контраргумента, и выступает слово *болото*.

В монографии В.В. Мароши, посвященной анаграммированию авторского имени в русской литературе (2000), отмечено: «Диалектика отношений человека и природы принимает уникально-именной характер через персонализацию одного из природных элементов (Заболоцкий-болото). Природное начало имени и подпитывает его, и преодолевается им, как бы трансцендируется (за болотом, по ту сторону болота)». (Мароши, 2000, 315) Далее автор указывает на блоковские истоки негативной (и даже инфернальной) концептуализации и символизации болотного пространства («Пузыри земли»: «Болотный попик», «Болотные чертенятки», «Полюби эту вечность болот...») и приводит удачный монтаж цитат из прозаических сочинений Блока, где варьируется образ *болота* (317–318), зыбкого и словно бы «проклятого» пространства, населенного или чреватого *болотными людьми*, совмещающими — в духе сим-

[33] Ср. у Хлебникова: «<... > самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук располагается между точками, на острове мысли, пятью осями, точно рука и морские звезды некоторы <е>» (Цит. по: Перцова, 1995, 301).

волистской неомифологии — черты как Мессии, так и Антимессии. Однако приоритет в области символизации *болота* принадлежит Константину Бальмонту, чьи *туманы* и *болота* успели стать предметом «опережающего» пародирования в чеховской «Чайке»: «Гнетущий сырой закат стал декорацией гибели души; ее, душу, символизировали солнце, луна, птица; болото же оказалось символом рутины, мертвящей душу. Вдохновение Бальмонта — буддизм, повальное увлечение эпохи. В этой системе страшной была «смерть души», а реальная смерть, наоборот, казалась «вечной, примиряющей»; земное существование считалось губительным для души и потому вообще нежелательным» (Толстая, 1994, 280).

О раннем интересе Заболоцкого к символизму и об известной начитанности в символистской литературе свидетельствует ранняя заметка «О сущности символизма» конца 1921 — начала 1922 годов (Заболоцкий, 1995, 52–56). Однако литературное «самостояние» Заболоцкого началось со сближения с поэтами ОБЭРИУ: «обэриуты и акмеисты провозглашали антиромантическую вообще и антисимволистскую эстетическую платформу» (Кобринский, 2000, 91). Один стих из «Царицы мух» представляет собой инверсированную цитату из «Морозных узоров» Бальмонта (1995): «И как будто кто-то тонет/ В этой бездне мировой,/ *Кто-то плачет, кто-то стонет*/ Полумертвый, но живой» (Бальмонт, 1994, 118). Случайное совпадение — «Кто-то плачет, кто-то стонет» и «Кто-то стонет, кто-то плачет» — представляется маловероятным; четырехстопный хорей «Царицы» также звучит очень «по-бальмонтовски» — в некоем «по-заболоцки» курьезном варианте.

Наряду со словом *болото*, *слову Элоим* со-противостоит и сама *Царица*, отличающаяся от других мух не только крупным размером, но и магической эмблемой «на груди» (в первом американском издании Заболоцкого, вышедшем в 1965 году в Вашингтоне под редакцией Г. Струве и Б. Филиппова, ошибочно указан вариант «на спине» [Мазинг-Делик, 1977, 36)]). Это — знак-симптом, знаковая природа которого не осознается «носителем», но и принципиально не поддается отчуждению от него. Сходную роль выполняет *крест* на спине паука в первом из сонетов, вошедших в микроцикл Ходасевича «Про себя» (1918): «Взгляни, мой друг: по травке золотой/ Ползет паук с отметкой крестовидной. <...> И он бежит от гнева твоего,/ Стыдясь себя, не ведая того,/Что значит знак его спины мохнатой» (Ходасевич, 1991, 17).

Возможен еще один вариант интерпретации центрального образа стихотворения, сообщающий ему отчетливо инфернальные оттенки. В оккультной литературе встречается такой перевод имени верховного божества в религии филистимлян и ханаанеян Баал-Зебуба: *повелитель мух*. В христианской демонологии — это Вельзевул, один из верховных демонов ада. Возможно, *царица мух* обладает большой магической силой именно в силу того, что составляет ему *женскую* пару. В 4-й главке «Торжества Земледелия» («Битва с предками»), написаной в 1929–1930 годах, *медведь* «Ночь! — кричал. — Иди ты к шуту,// Отвяжись ты, Вельзевулша!» (Заболоцкий, 2002, 146). У древних евреев *муха* считалась нечистой и оскверняющей; вообще, в архаичных культурах однозначно связывалась с *миром мертвых*, с *падалью* и *трупом*. Легенда рассказывает о почитавшемся язычниками Ханаана божестве в виде *мухи* с атрибутами высшей власти. Тотемизация *мухи* объясняется еще и тем, что идолы, покрытые жертвенной кровью, привлекали полчища насекомых. В свете приведенных соображений встреча имени Бога с живым «носителем» знака Вельзевула в самой сердцевине стихотворения соотносится с теософско-гностическими и манихейскими концепциями миротворения, в том числе поэтическими; на-

пример, у Волошина, "стихи которого Николай Алексеевич знал и уважал" (Заболоцкий, 1998, 158): «Бог был окружностью, а центром Дьявол,// Распяленный в глубинах вещества» (Волошин, 1988, 289). В.Н. Топоров указывает: «Двуприродность поэта подчеркивает в «Степном волке» Г. Гессе: «... к этому типу принадлежат, в частности, многие художники. Все эти люди заключают в себе две души, два существа, божественное начало и дьявольское, материнская и отцовская кровь, способность к счастью и способность к страданию смешались и перемешались в них...» (Топоров, 1998, 38).

В последнем строфоиде сконцентрированы образы, связанные с потусторонним миром, миром мертвых: от запаха *тополей* (Фарыно, 1991, 279) до безвестного *плача* на чьей-то могиле. Неоднократно указывалось на связь этих образов не только с алхимической *Первоматерией*, но и с *философией общего дела* Николая Федорова (Мазинг-Делик, 1977, 37; Голдстейн, 1993, 131, 271), согласно которой искусство *поэзии* восходит к печалованию на могилах предков и похоронному плачу.

Выход в свет и блестящий успех «Столбцов» почти совпали со смертью Алексея Агафоновича Заболотского: «Посланы были «Столбцы» и в Вятку уже безнадежно больному отцу. Алексей Агафонович подержал книжку сына в руках и с трудом прочитал дарственную надпись: «Дорогому папе — благодарный сын. Н. Заболоцкий. 12 авг. 1929 г.» В этих лаконичных словах были и благодарность за унаследованные и развитые в детстве творческие способности, и последнее прощание с отцом. Вскоре Алексей Агафонович умер» (Заболоцкий, 1998, 141). Границы истории создания первого варианта книги и обретения *имени в литературе* (1926–1930), роковым образом синхронизированы с датами смертей *отца* и *матери* поэта[34]. Можно было бы говорить о том, что Набоков называл «космической синхронизацией»: «человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно» (Александров, 1999, 38), но более адекватным, кажется, будет вспомнить народное представление о Судьбе как «высшей силе, предопределяющей жизнь человека и человечества», «неминучесть в быту земном», по В.И. Далю (Чернейко & Долинский, 1996). В рамках описания отраженных в языке представлений о Судьбе в обыденном и художественном сознаниях есть показательные наблюдения и результаты: «У Н. Заболоцкого СУДЬБА — ***Тайный владыка*** <...>; СУДЬБА — ***Разлучница*** <...>».

Подземная локализация, находящая семантический «противовес» в «охватывающем» столбец упоминании *звезд*, связывает *мертвых* на кладбище с *медью*, *серебром* и *златом* (попутно актуализируется и этимологическая связь *кладбище* > [*клад*]). Архаические и бессознательные механизмы этой связи, как и фетишизации *золота* (и его денежных субститутов) и *фигуры отца* (Бога, монарха) в качестве *сверхзнаков* культуры убедительно описаны М. Ямпольским (Жолковский & Ямпольский, 1994, 313–316).

В. Мароши отмечает, что «в описании Папюса нет никаких следов болотного пространства и особой принадлежности ему «царицы мух», равно как и семантики кладбища, звезды, пентакля» (Мароши, 2000, 317). Однако, заветной целью сеанса магической биолокации является поиск подземного *золота*. Слово, называющее субстанцию-сверхзнак, отличается от этимона фамилии автора местом ударения и всего одной буквой (точнее, несколькими штрихами; в контексте длинного стихотворения,

[34] Согласно Ж. Лакану, метафора имени Отца «подставляет это имя на место, первоначально символизируемое действием материнского отсутствия» (1997, 110).

а тем более романа, сами буквы, подобно насекомым, обретают статус мелочей [Шифрин 1996]): *ЗОЛОТО/БОЛОТО*. Эта соотнесенность сохраняется и в архаично звучащем неполногласном варианте: *ЗЛАТО/БЛАТО*. Она-то и обеспечивает возможность «опространствования» личного именного мифа и поэтической трансмутации *болото > золото*. Успех предприятия зависит от знания слова *Элоим*: одной *мухи* для этого недостаточно. В магических рецептах Папюса существенную роль играет соответствие числа букв в именах духов (Папюс, II, 35). Знание здесь, разумеется, гностично: это знание-владение, предполагающее «тайный» компонент, неподдающийся прямой трансляции. (П. Флоренский указывает на этимологическую связи *имени* и *знания*: *nomen > gnomen* [1996в, 276]). «Невидимая и непроизносимая буквы составляют элемент тайны имени Божьего» (Ямпольский, 1998, 48), и пятибуквенное Элоим — в аспекте знания-гносиса — превращается в шестибуквенное Имя за счет невоспроизводимого для «профанов» придыхания (пародийно сниженным прообразом Имени в «Городских столбцах» стало имя «Зингер» на рекламном «крылатом шаре»):

6 (*гексаграмма*) +	5 (*пентакль*) –
БОЛОТО	БЛАТО
ЭЛО[γ]ИМ	ЭЛОИМ
ЗОЛОТО	ЗЛАТО

Одна из рифм в стихотворении намечает движение заднеязычной согласной от взрывного (смычного) — через щелевой — к чистому придыханию (*мох — многоног*: г > х > [г]).

Аналогом игрового взаимодействия этимона имени автора с *Первоименем* в «Царице мух» в «Городских столбцах» представляется игровое же взаимодействие *Первослова* с лукавой калабмурной «под-*писью*» автора в финале «Пекарни»:

<...> Младенец-хлеб приподнял руки
И слово стройно произнес. <...>
И кот, в почетном сидя месте,
Усталой лапкой рыльце крестит,
Зловонным хвостиком вертит,
Потом кувшинчиком сидит.
Сидит, сидит, и улыбнется,
И вдруг исчез. Одно **болотце**
Осталось в глиняном полу.
И утро выплыло в углу
(*Заболоцкий*, 2002, 87).

В «Городских столбцах» взаимодействие божественного и инфернального осуществляется в контексте новозаветной образности (Слово-Логос-Младенец-Хлеб), а в «Смешанных» — на общем оккультно-магическом фоне выступает Бог Ветхого Завета; в столбце «Искусство» человек это «Саваоф двухэтажного дома» (Заболоцкий, 2002, 112). Симметричным ему в составе сборника является столбец «Меркнут знаки Зодиака», где есть *колдуны*, которые «бледным хором» ловят Муху, вслед за *ведьмой, лешачихами и покойником*. (В этом столбце 61 стих; центр приходится, таким образом, на стих 31, где слиты семантика *еды/поглощения* и *жертвы/кастрации*:

«<*31*> Людоед у джентльмена <32> Неприличное отгрыз» [Заболоцкий 2002, 111])[35].

Еще один учтенный поэтом контекст восходит к Хлебникову, у которого четырехбуквенное слово *муха* связана с *письмом* и — в результате буквенных манипуляций — с *Музой* (МУЗА/МУХА):

Муха! Нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь.
<1913> (*Хлебников*, 2001, 167)

В таком случае последний стих столбца-пантакля есть не что иное, как завуалированное магическое призывание Музы[36], а искание подземного *золота* — метафора *поэтического делания*. В общем контексте поэзии Заболоцкого *Царица мух* представляет собой стадию оборачивания-трансформации между *музами-девками-сиренами* «Городских столбцов» («А музы любят круглый год») и *грозной музой* послевоенного и

[35] Следует учесть систему взаимозамещений в антропоморфической Вселенной Заболоцкого: *разум* [*ratio*]/ *логос*/ *фаллос*. Обсуждая с Леонидом Липавским книгу Джеймса Хопвуда Джинса (1877–1946) «Вселенная вокруг нас» (М.-Л., 1932), Заболоцкий говорил: «Вселенная имеет свой непонятный путь. Но посмотрите на интересный чертеж в книге — распределение шаровых скоплений звезд в плоскости Млечного Пути. Не правда ли, эти точки слагаются в человеческую фигуру? И Солнце не в центре ее, а на половом органе, земля точно семя вселенной Млечного Пути» (Воспоминания, 1984, 54). Оборотная сторона этой коллизии вернет нас к образу кастрации: «символическая функция фаллоса является осью символического процесса, который у обоих полов завершает поиск ответа на проблему пола комплексом кастрации» (Лакан, 1997, 108). «<...> ребенок в своем отношении к матери — отношении, определяемом с точки зрения анализа не витальной зависимостью ребенка от матери, а его зависимостью от ее любви, т. е. желанием ее желания идентифицирует себя с воображаемым объектом ее желания в той мере, в какой сама мать символизирует его в фаллосе» (там же, с. 109-108). Логика связи центров двух симметричных столбцов прозрачна: «...Опускается кругами/ На *болота* влажный туф,// Если ты, мечтой томим,/ Знаешь слово *Элоим*...» и «...Людоед у джентльмена/ *Неприличное отгрыз*...». По Лакану, «на том месте, где призывается <...> Имя Отца, может в Другом отозваться просто-напросто дыра, которая самим отсутствием эффекта метафоры спровоцирует появление такой же дыры вместо фаллического значения» (1997, с. 111).

[36] На протяжении всей жизни Заболоцкий с благодарностью вспоминал имя хозяйки квартиры номер 9 на Большой Пушкарской, 36, покровительствовавшей первым годам семейной жизни поэта и рождению *сына* (Заболоцкий, 1995, 187; Заболоцкий, 1998, 154-155, 164-165). Еще одно хронологическое сближение, вероятно, осознанное поэтом в духе набоковской «космической синхронизации»: в конце 1929 года, отмеченного как блестящим *литературным дебютом* (выход в свет в «Столбцов»), так и *смертью отца*, судьба (в лице четы Степановых) свела поэта с «пожилой интеллигентной женщиной — В.М. Иеромузой, в прошлом учительницей географии, до революции побывавшей во многих странах мира» и ее домоправительницей, эстонкой по имени Христина (Заболоцкий, 1998, 154). «Очень скоро Вера Михайловна стала верным другом семьи Заболоцких» (там же). Буквальный перевод фамилии квартирной хозяйки и новой покровительницы поэта — если учитывать бином *Муза/ муха* — семантически не чужд *имени* стихотворения «Царица мух». Ср. в «Разговорах» Леонида Липавского: «Н. А. говорил: Поэзия есть явление иератическое» (Липавский, 1998, 179). «Н. А.: Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно. Последний, уже ограниченный, расцвет в поэзии был при романтиках. В России поэзия жила один век — от Ломоносова до Пушкина. Быть может сейчас, после большого перерыва пришел новый поэтический век. Если и так, то сейчас только самое его начало. И от этого так трудно найти законы строения больших вещей» (там же, 184). Критика современного состояния письменного слова и искусства поэзии напоминает опубликованный в 1904 году в «Весах» под названием «О письменах» фрагменту текста «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства: Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим» Н.Ф. Федорова: «<...> формы букв говорят гораздо более слов, искренне их; формы букв неподкупнее слов; скоропись, например, на словах говорит о прогрессе, а формы букв, как увидим, свидетельствуют о регрессе» (Федоров, I, 54).

послелагерного 1946 года: «И куда ты влечешь меня, / Темная грозная муза, / По великим дорогам/ Необъятной отчизны моей?» (Заболоцкий, 2002, 209).

В «Царице» выстраивается ряд, опирающийся на согласные, который способен мотивировать еще один «странный» образ стихотворения, не имеющий прямого соответствия у Агриппы и репрезентирующий *Первоматерию*: [МуЗа] > МуХа > МоХ. Опорные согласные требуют «правильной» гармонической огласовки: «Сила и магический секрет способа правильного и ритуального определения священных имен духов состоит в точном расположении гласных этого имени, через что составляется правильное и ритуально звучащее имя» (Папюс, II, 25). Силы *аттракции* (*притяжения*) связывают «Автора» Мира (*Элоим*) и Автора стихотворения (*За-[боло<т]-с>цкого*) с *болотом*, также как неназванная [*Муза*] предстает чудесной *мухой*, «обитель» которой — *мох*; визуальный образ его («Тонок, розов, многоног/ Весь прозрачный, чуть живой») восходит к «странной» наивной зарисовке «водяного растения, называемого Fluteau plantagine» из «Практической магии» Папюса (Трояновского). Буквенные, словесные и образные манипуляции, оставаясь поэтическими приемами в русле постсимволистской и постфутуристической эстетики, в плане авторских мотиваций устанавливают магические *раппорты* (связи; Папюс, III, 25) между явлениями разных уровней реальности — от «обломков» древнейших мифологем до мифологизированной *Personal Story* поэта, от наивной «деревенской магии» до изощренной поэзии Бальмонта или Ходасевича. Поэт смело нарушает границы между *текстом* и *жизнью*, *природой* и *культурой*, *микромиром* и *космосом* — так, что инерция «преодоления границы миров» продолжает действовать в дальнейшей судьбе стихотворения; впрочем, этот механизм действует и в пределах всего поэтического корпуса Заболоцкого.

Мифологическим означаемым четырех двенадцатистиший «Царицы мух» является непроизносимое четырехбуквенное имя ветхозаветного Бога, в котором «растворено» магическое призывание имени античной вдохновительницы поэтов. Тогда в словно бы безличном описании полета *мухи* над *болотом*, сооветствующем первой Букве (*йод*), эксплицировано мужское, активное начало, во втором (*хе*), с появлением сулящего мухе «обитель» *мха* — женское, пассивное и разрушающее. В третьем, объединяющем и поддерживающем состояние баланса (*вау*), голос переходит на таинственный шепот, сообщающий кому-то («Если ты мечтой томим...») колдовские предписания. Наконец, в последней части (второе *хе*) лирическое изъявление («Меркнет дух мой, замирает...») и зашифрованный опыт души поэта сливаются воедино, оборачивая сложным образом выстроенное высказывание *на себя* (позволительно вспомнить еще раз название двойчатки сонетов Ходасевича: «Про себя»): речь идет не об «ином ком», как о самом Поэте — с неповторимыми *Голосом*, *Лицом*, *Судьбой* и *Именем*.

Наряду с воскрешением памяти о «ранних годах», проведенных в многодетной семье, «несдержанном, даже деспотическом» характере отца, склонного «поговорить «о вечном и бесконечном», как за глаза называли в семье «философские рассуждения Алексея Агафоновича» (Заболоцкий, 1998, 21), существенно приобщение *умерщвляющей/воскрешающей* магической силе Буквы, освобождающей от законов, действующих в пределах материального мира и времени [*в болоте*], и указывающей путь *за болото*. На границе миров (точнее, *мира* и *не-мира*)[37] — *петух* и образ

[37] Ж. Лакан говорит: «<...> причиной, по которой порождающая функция приписывается отцу, является чистое означающее — не знание реального отца, а знание того, что религия приучила нас призывать как Имя Отца. Чтобы быть отцом, или мертвецом, никакого означающего, конечно, не требуется, но без означающего ни о том, ни о другом образе бытия никто так и не узнал бы» (1997, 109).

пульсации/биения/[*агонии*]: «Бьет крылом седой петух» > «Бьется крылышком отвесным / Остов тела, обнажен». *Петух* возвещает о переходе мира в иное, «магическое», измерение[38]. Фактически, в «Царице мух» Заболоцкий в поэтически зашифрованной форме возглашает о смерти Отца, искусно воссоединяя «общее» (*Элоим*) и «частное» (*болото*) в патронимических и даже патро-леттрических манипуляциях, при этом трагическая сила возгласа должна быть услышана во всей своей амбивалентности: от торжества освобождения из-под деспотической власти «прошлого» — до искренней боли от утраты близкого человека. Самый же факт *создания/завершения/*["*поставления-в-праотцев-место*", по Н.Ф. Федорову]*столбца/столпа* означает торжество поэтического *делания* над временем и смертью. Оттолкнувшись от Федорова, Заболоцкий пришел к поэтическому «обузданию» «боевых слонов подсознания» в финале «Смешанных столбцов»: «И слон, рассудком приручаем, / Ест пироги и запивает чаем» (Заболоцкий, 2002, 135).[39] Но путь этот пролегает через новое понимание драмы «разума», «судьба» которого в XX веке находится под сильным влиянием Фрейда и психоанализа (ср. название известной работы Лакана 1957 года, которое мы осознанно обыграли в названии настоящей статьи: «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда»; у Заболоцкого: «Разум мой! Уродцы эти/ Только вымысел и бред...» и «Разум, бедный мой воитель, / Ты заснул бы до утра...» [Заболоцкий, 2002, 111]). Практика Заболоцкого-поэта наглядно демонстрирует движение мысли Фрейда, «сама логика рассуждений» которого «заставила связать означающее Отца, в качестве Законодателя, со смертью (собственно, смертью Отца), показывая тем самым, что если именно с убийством этим возникает долг, на всю жизнь связывающий субъект с Законом, то символический Отец, этот закон означающий — это, конечно же, Отец мертвый» (Лакан, 1997, 109).

3. ЗАБОЛОЦКИЙ И ДРУГИЕ

3.0. «К собственным стихотворениям Заболоцкий относился с большим вниманием. Ему нравилось с помощью специального перышка особым каллиграфическим почерком переписывать их на хорошей бумаге и объединять в небольшие сборники» (Заболоцкий, 1998, 136). Несомненно, что столь глубокое и тонкое проникновение в

---

[38] Аналогичные функции выполняет *петух* еще в трех стихотворениях: «Дуэль» (1926, июнь), «Утро» (1946) и «Петухи поют» (1958). Возможно, образ *петуха* Заболоцкого — через русские народные поверья и представления — связан с гностическим демоном Абраксасом, ведающим сменой космических временных циклов; Абрасксаса представляли в виде существа с головой петуха, туловищем человека и змеями вместо ног. Ср. столбец «Змеи», занимающий 4-ю позицию (пара — «Подводный город») в составе «Смешанных столбцов» (Филиппов, 1974), где герой — «мудрец», природа в финале уподоблена *тюрьме*, а о *змеях* говорится в серединных строках: «И загадочны, и бледны / Спят они, открывши рот, / А вверху едва заметно / Время в воздухе плывет» (Заболоцкий, 2002, 107).

[39] Отметим, что *означающее* и *означаемое* окончательно стабилизируются у раннего Заболоцкого в «бредовой метафоре» (Жолковский & Ямпольский, 1988, 188) *чаепития* и связанных с ним атрибутов (*самовар, чайник, сервиз*; «Ивановы», «Самовар», «Испытание воли», «Битва слонов»; «самоварная витрина» есть уже в «Черкешенке»; см. об этом: Лощилов, 1997). Возможно, впрочем, что «бредовая метафора» — иронически зашифрованная отсылка к известному символистскому каламбуру, «не раз пересказанному Белым (в статье, мемуарах): когда в обществе, живущем мистическими настроениями, хозяйка дома спрашивает гостя: «Чаю?» — тот автоматически откликается *«Чаю воскресения мертвых»* (Ермилова, 1989, 89).

природу и самый генезис *инстанции буквы* в поэтической практике Заболоцкого сделалось возможным благодаря органической встроенности поэта в традицию раннего русского авангарда, с его пристальным вниманием к буквенному субстрату искусства поэта. Обстоятельный и высококвалифицированный аналитически обзор образа *буквы* в его визуальной и вербальной составляющих предприняла Е. Бобринская в работе «Предметное умозрение» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике». Этот текст дважды опубликован (1993, 2003, 163–182), поэтому мы не будем подробно останавливаться на истоках центральной роли буквы у Заболоцкого в поэтической и живописной практике кубофутуризма.

Д.Е. Максимов вспоминает: «Вероятно, сыграли роль и эстетические идеи Филонова, близкие к идеям Хлебникова. Импульс, идущий от Филонова, явно сказался в «Столбцах» — Филонов шепнул их автору свое «тайное слово». Филоновская фантасмогория, деформация натуры, гротеск, аналитическое разложение вещей ощутимо отразились в стихах молодого Заболоцкого» (Воспоминания, 1984, 132–133). Мы подчеркнули бы здесь инициационный аспект — «тайное слово», при помощи которого осуществляется преемственность. Думается, что Заболоцкий был в числе посетителей филоновской школы, прошедших через инициационную процедуру, которую мастер последовательно называет в дневниковых записях *«постановкой на сделанность»*, и в отличие от художников в собственном смысле слова — графиков, скульпторов, живописцев — органично применил этот опыт в поэтическом творчестве, понимаемом как *иератическое*. «Поиски Филонова в искусстве были связаны с попытками выйти за пределы обычного творчества и создать искусство «нечеловеческого напряжения воли», точнее — особый род интеллектуальной и психической деятельности, в основе которого «могучая работа человека над вещью», подобная духовной практике, работа в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу». Аналогии такому искусству (кстати, в иных формах искавшегося многими авангардистами) можно видеть в Королевском Искусстве — *Ars Regia* или *Ars Magna*» <...>Алхимическая работа традиционно рассматривалась и как творчество, и как философское исследование. «Философ», «поэт» и «алхимик» — эти слова часто использовались как синонимичные понятия. Алхимик, создавая из prima materia философский камень — одновременно совершенного человека или андрогина, — тем самым словно «повторял» творческую работу Бога. Иначе говоря, можно утверждать, что Ars Regia содержало в себе базовые элементы философии творчества как таковой» (Бобринская, 2003, 129–130).

Д.Е. Максимов описывает комнату, в которую переехал Заболоцкий в 1928 году после общежития: «Стены комнаты были обвешаны цветными картинками, изображающими фигуры каких-то причудливых человечков. Заболоцкий не скрывал, что это были его работы, в которых он откровенно подражал Филонову. Николай Алексеевич объяснил мне, что Филонов его любимый художник и что он с ним встречается» (128). И. Синельников вспоминает: «Но было здесь все же нечто, что сразу обращало на себя внимание. Это небольшие рисунки, сделанные разноцветной тушью и прикрепленные кнопками к стенам. Все они изображали каких-то уродцев. Это были произведения самого Заболоцкого» (Заболоцкий, 1995, 98). Описывая ленинградское жилище Заболоцкого в том же 1928 году, двоюродный брат поэта говорит: «Запомнил на стене множество рисунков. Я бы сказал такого экспрессионистического стиля. Запомнил даже подпись под одним — «Юстиция». В какой-то мере пророческая подпись» (Дьяконов, 2003, 61). Несомненно, Леодниду Дьяконову запомнился рисунок по мотивам изображения на VIII карте Великих Арканов Таро — Правосудие (*La Justice*).

По воспоминаниям И.В. Бахтерева, Заболоцкий иногда «каллиграфически переписывал написанное прежде, снабжая стихи занятными виньетками и картинками, напоминавшими работы учеников школы Филонова» (Воспоминания, 1984, 79).

История сотрудничества Филонова и Хлебникова воссоздана в работе А.Е. Парниса (1999), там же предпринят убедительный анализ работы Филонова в качестве *каллиграфа* хлебниковского «Изборника стихов» (1914) — работы, когда, по слову поэта, «можно наконец сказать: «Каждая буква — поцелуйте свои пальчики» (142). «Уже в самом заглавии стихотворения «Перуну» Филонов, как бы следуя хлебниковскому принципу словообразования, использует расчленение и вычленение букв в слове, превращает буквы в стрелы, по-разному варьирует их и графически выделяет часть «руну», тем самым подчеркивая архаичность текста и связь его с эпическими песнями (не отсюда ли название книг-автографов — «саморунные»?)» (Парнис, 1999, 130).

Каллиграфическая практика молодого Заболоцкого, пишущего и *переписывающего* столбцы *букв*, как и работа художника (*тушь*, которой работает *художник, поэт* и *каллиграф* [=маг]), развешивающего загадочные картинки-фетиши по стенам нового жилища, представляет собой своего рода психотехнику, которая могла бы стать предметом описания в категориях аналитической антропологии (см., например, Подорога, 2001).

В 1927 году «в Доме Печати была устроена большая выставка мастеров аналитического искусства, на которой демонстрировались огромные панно, объединенные одной темой — «Гибель капитализма». Вероятно, в это название филоновцы вкладывали не тот узкий социальный смысл, к которому мы привыкли, а более широкое представление о гибели всего эгоистического, разобщенного с природой и порабощающего человека» (Заболоцкий, 1998, 121). Полная драматизма история одного из экспонатов этой выставки скульптурного барельефа учеников Филонова И.И. Суворова и С.Л. Рабиновича «Борьба труда и капитала» (другие названия «Октябрь», «Свержение буржуазии», «Рабочий и буржуй») изложена в: Филонов, 2000, 506–509.

Посмотрите в Доме Печати этот барельеф.

В только-что отремонтированном и оборудованном театральном зале Дома Печати выставлена скульптура горельеф работы скульпторов филоновской школы, Суворова и Рабинович. В этом же зале выставлено 20 картин учеников П. Н. Филонова.

На черно-белой иллюстрации воспроизведена репродукция уничтоженного противниками Школы горельефа из газеты «Ленинградская правда» (1927). Насколько можно судить, композиция скульптуры восходит к образу буквы а, подвергшейся «переворачиванию», «ротации», «апсейдауну» (по слову Давида Бурлюка [2002, 237])[40], «горинож» (по Хлебникову). Конфигурация буквы образована «двойным телом» (сквозь которое просматривается и свастическая пластика)[41] крепко стоящего на ногах *рабочего* и перевернутого вверх ногами *буржуя*, при этом подчеркнута вертикальная симметрия: «...одно принципиально важное подобие в структуре верха и низа подтверждается материалом мифов и ритуалов, мифопоэтической биологией; анатомией и медициной, данными языка. Речь идет о соотнесении головы и testicula, о церебро-сперматическом единстве... (ср. такие инверсии, как рождение из головы...)» (Топоров, 1983, 253)». В каббалистическом контексте это соответствует символике *духовной чреватости* («иббур»), связанной с инверсией верха и низа. В определенном смысле горельеф синонимичен поэме Заболоцкого «Безумный волк», где «новый лес» возник в результате переворачивания «старого», «кладбище» которого «запечатлено» трупом полетевшего *вверх ногами* и разбившегося Безумца.

3.1. В силу того, что «совокупность Больших Арканов Таро представляет собой набор основных архетипических схем-ситуаций человеческой жизни, выражающий соотносимость микрокосма с макрокосмом» (Силард, 2000, 302), она активно использовалась в качестве сюжетопорождающего механизма в прозе XX века: «Неуемный Бубен» Ремизова, неосуществленный замысел Хармса (2002/I, с. 437) и некоторые из его «странных» прозаических сочинений (Кувшинов, 2002), романы Густава Мейринка и Лоуренса Дарелла. Еще более востребована колода Таро в практике постмодернистской прозы; достаточно назвать такие известные романы, как «Пятница, или Тихоокеанский лимб» Мишеля Турнье (1967) или «Замок скрестившихся судеб» и «Таверна скрестившихся судеб» Итало Кальвино, замысел которых, по признанию автора (Кальвино, 2001, 401) возник в результате знакомства с книгой «Знаковые системы и советский структурализм», изданной в 1969 году в Милане, под редакцией Ремо Факкани и Умберто Эко, где в переводе на итальянский язык были опубликованы работы М.И. Лекомцевой и Б.А. Успенского «Описание одной системы с простым синтаксисом» и Б.Ф. Егорова «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов» из второго выпуска тартуских «Трудов по знаковым системам» (1965). В отечественной литературе достойны упоминания роман А.М. Пятигорского «Философия одного переулка» (1992), содержащий 21 главу и два — «абстрактное» и «конкретное» — предисловия, и один из бестселлеров последних лет — роман Т. Толстой «Кысь» (с героем-переписчиком по имени Бенедикт), состоящий из 33 глав, озаглавленных именами букв «старой» кириллицы, от «Аз» до «Ижицы».

---

[40] Стихотворение Давида Бурлюка «Звуки на а широки и просторны...» кончается строчкой: «Гласных семейство смеясь просмотрел» (Бурлюки, 2002, 189). Как отмечает Л. Силард, «для каббалиста перебрать азбуку — значит пройти вселенную» (2000, 295).

[41] М. Ямпольский указывает: «Ролан Барт, например, считал, что антропоморфные алфавиты, в частности, Эрте (Erté), прежде всего абстрагируют человеческую фигуру, которая создает очертания букв. <...> Буквы же таких алфавитов как бы «убивают» фигуры, поражая их «асимволизмом». Вместе с тем идеализация, свойственная графическому абстрагированию, по-своему связывается с чисто духовным опытом <...> Таким образом, антропоморфный алфавит и «убивает» дух (как буква убивает дух), и возрождает его одновременно» (1998, 230). Сказать, что скульптурная группа изображает «победу пролетариата над буржуазией» — значит бесконечно упростить — а значит, обессмыслить — несравненно более сложную и объемную конфигурацию, возникающую в пространстве рецепции.

О жизнеспособности и генеративных возможностях мифологии алфавита свидетельствует его стойкое бытование в паранаучных контекстах[42]. Несравненно интереснее, однако, те случаи востребования текстопорождающих возможностей Буквы и Алфавита, которые Н. Фатеева определяет как «тенденцию минимизации вербальной части текста. Минимизация связана с тем, что <...> возрастает ценность каждой отдельной буквы, поэтому она приобретает статус визуального знака» (2003, 33). Не претендуя на полноту обзора явлений подобного рода, связанный с возвращением к истокам авангардистской мысли и авангардистского движения, и оставив по необходимости в стороне такие значимые явления, как поэтика Буквы у Вилена Барского, «листовертни» Дмитрия Авалиани или «скрибентизм» Валерия Шерстяного, сосредоточим внимание на некоторых случаях актуализации Буквы в современной литературной практике.

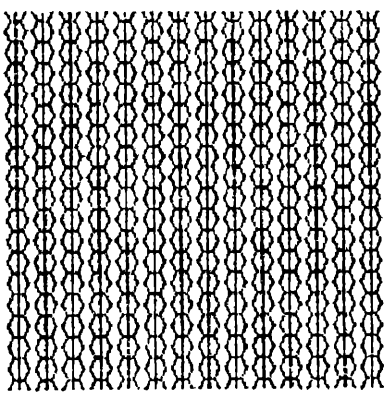
3.2. О цикле Анны Альчук «Простейшие» (2000, 46–55), созданном в 1988 году, Всеволод Николаевич Некрасов, известный строгостью суждений о поэзии, сказал: «...И особенно, думаю, хорошо, что изданы, наконец, и «ПРОСТЕЙШИЕ» — самая, может быть, реальная, бесспорная удача Альчук. Вот уж что не *эксперимент*, а результат. Графика, чистая конструкция — а поэзия подавно та же, только еще лучше: она уж и совсем *по-другому* подкрепляет другие удачи того же поэта... И знаю, что это так, а вот как и почему это так — толком рассказать, объяснить вряд ли сумею. И не знаю, сумеет ли кто».

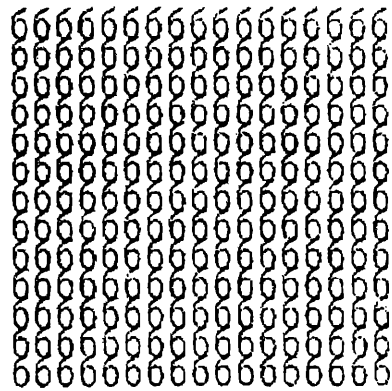
Один из возможных путей — анализ феноменологии восприятия. Совершенно справедливо отмечает Н. Фатеева: А. Альчук «строит из отдельных букв свои «черные квадраты» «Простейших» (2003, 35). «Черный квадрат» Казимира Малевича, ставший основой «матрицы» для мультиплицирования Буквы, актуален на первом уровне восприятия не столько в качестве «царственного эмбриона», но скорее как некоторый «предел» и «тупик»: дальше («проще»), кажется, уже некуда. Но дело в том, что квадраты не *черные*, они *черно-белые*; в первые же мгновения у *читатающего/созерзающего* начинает «рябить в глазах», и это не только «динамизирует форму»

[42] См., например, серию книг Александра Плешанова: «Русский алфавит как инструмент научного познания Вселенной» (2000), «Русский алфавит — основа прогнозирования глобальных катаклизмов» (2001), «Русский алфавит и Единый закон Вселенной» (2002), «Русский алфавит. Код общения человека с космосом» (2002), выпущенная издательством «Новый Центр»; сочинения «хироманта» Юрия Лобанова «Покрывало Изиды. Информационный код герметической науки» (2000) и «Алфавитный код в природе» (2001), изданные в Томске; трактат Геннадия Длясина «Азбука Гермеса Трисмегиста, или Молекулярная тайнопись мышления» (М., 1998). От этих сочинений выгодно отличается концепция происхождения Алфавита, выдвинутая А. Злобинской: «Знаковая система, породившая алфавит, наполнена содержанием, не связанным с коммуникативной ролью алфавита, и до того, как дать ему жизнь, долгое время существовала самостоятельно и имела совсем другое применение. Анализ этой системы позволяет нам увидеть в ней уникальный инструмент для фиксации временных циклов и определить, какие именно циклы были известны ее создателям <...> возникают три инструмента, отражающие временные циклы: движение 12 созвездий эклиптики, перемещение 6 планет, смену 3 сезонов года. К ним был добавлен «адрес» той точки, в которой велся счет времени – Земли. Сращивание и фиксация их в знаковой системе было постепенным и длительным процессом. В результате сращивания всех инструментов возник единый оператор времени. <...> Система могла иметь несколько применений: 1) для ориентирования на местности, 2)для считывания времени, 3)для распоряжения природными ресурсами, выработки и соблюдения хозяйственного цикла, 4)для организации общественной жизни (поддержание ритма праздников, взаимообмена, синхронизация действий удаленных групп), 5)для прогнозирования событий и передачи знаний последующим поколениям» (Злобинская, *б/г*).

в духе оптического искусства 60-х (оп-арт), но и делает ощущение тупика более агрессивным: кажется, уместно вспомнить знаменитую сцену «психической атаки» из фильма братьев Васильевых. Однообразные буквы, выстроенные в квадрат, «надвигаются» и представляют некую грозную силу; «пугают» неожиданностью «камуфляжа»: многократно набранное без пробелов «а» обнаруживает странный узор из «колечек» и «крючков», которые отнюдь не связаны с образом буквы «а», не ассоциируются с ее обликом в привычных глазу «цепочках» и «последовательностях»; в облике «ж» выявляется шестигранник наподобие ячеек пчелиных сот, возникающий на стыке строк; «ы» неожиданно предстает похожей на «р», и лишь удвоившиеся вертикальные линии намекают на истинную природу образующего структуру элемента... Фактически, в первые мгновения *буква* остается неузнанной: взгляд структурирует орнамент не из букв, но из элементов-граф[43]. «Радость узнаванья» *буквы* начинается по краям квадрата, в первую очередь с верхнего или нижнего края, который начинает «прочитываться» — как плотно набранная строчка; осознается, что «квадрат» не так страшен: при умножении строк он легко превратился бы в чистый «столбец», свободный от угрожающей «приземистости» квадрата. Конфигурация *Буквы* живо взаимодействует с формой *квадрата*, который обнаруживает свою «скрытую структуру» (Арнхейм, 1974, 23–28), одновременно делает счастливо узнанную букву не только «очищенной», но и «родной» («Ба! Да ведь это... «А»! Давно не виделись...») Некоторое «оправдание» получает в этот момент и восходящее, вероятно, к поп-арту все тех же 60-х *мультиплицирование*: оно «говорит» о воспроизводимости буквы, о *букве* как чистой идее и энергии, независимой от особенностей «воплощения»; радость растет: «Это даже хорошо, что их так много!»

Десятикратного повторения вариаций этого «сюжета» оказалось автору достаточно, чтобы сбрызнуть *букву как таковую* сначала «*мертвой*», а затем «*живой водой*».





[43] Ср., например, рукописный лист Хармса, озаглавленный при публикации «Элементы азбуки» (Ямпольский, 1998, 227), запись (Записная книжка № 25) «Надо пройти путь очищения (Perseveratio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв» и содержательный комментарий М. Ямпольского (226–228).

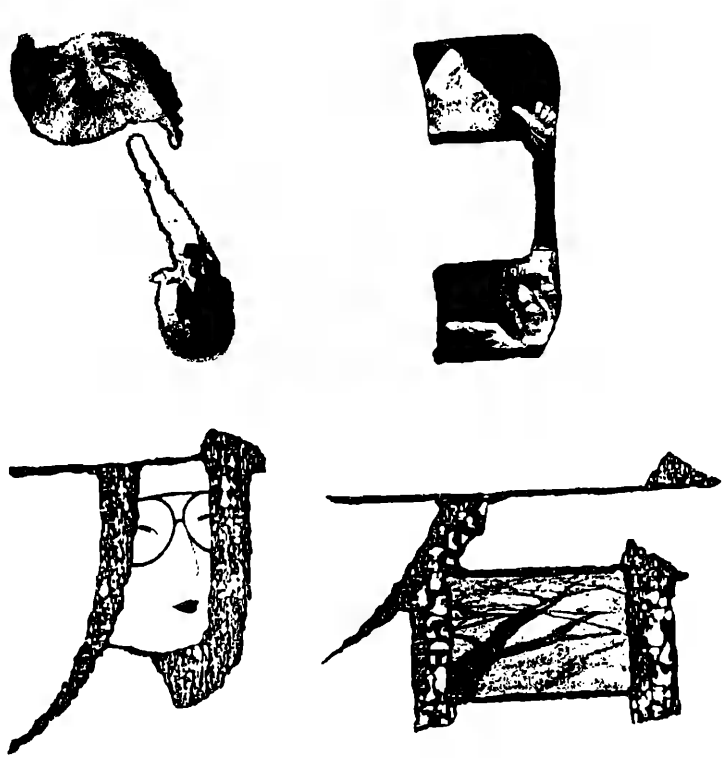
3. 3. Две книги коллажей Александра Очертянского достигают сходной цели другим путем, другими средствами. Здесь *Буква* абсолютизируется в своей единственности, будучи увеличенной, «вырезанной» из всех возможных контекстов и помещенной на чистый (как правило, белый) лист бумаги. Техника коллажа[44] позволяет «врезать» внутрь ряда букв ряды изображений самого разного происхождения и техники исполнения (А.И. Очеретянский принципиально действует в пространстве «смешанной техники»). Тем самым оказывается реализованной восходящая к В. фон Гумбольдту метафора «внутренней формы языка» (innere Sprachform), в строе которого находит воплощение «дух народа». «Иудейский» и «китайский» проекты Очеретянского на языке «визуального суждения»[45] — во взаимодействии или при последовательном «чтении» — «говорят» о весьма сложных культурно-исторических коллизиях: иероглифы, будучи, несомненно, *буквами* в лакановском смысле слова («Буквой мы называем тот материальный носитель, который каждый конкретный дискурс заимствует в языке» [1997, с. 56]), одновременно предстают как не-буквы: они не складываются в некоторую систему по принципу алфавита, это не-алфавитное письмо. Если в «иудейском» проекте внутренняя форма букв выявляет лица людей определенного антропологического типа, физиогномическую и жестовую экспрессию, «расположение фигур» во время церемоний и ритуальных действий, «восточные» листы часто «безлюдны», наряду с лицами мы видим характерные фрагменты ландшафта, детали предметного мира, где присутствие человека связано лишь с «кадрированием» и запечатлением видимого.

Книга Букв А. Очеретянского ценна и как генератор несомненно высокохудожественого текста поэта Елизаветы Мнацакановой, написавшей гимн Алфавиту и Букве в форме "рецензии" (квази-рецензии, или даже анти-рецензии) на «The Juwish Letters». «...Но вот я получаю по почте книгу Алекса Очеретянского «The Jewish Letters». Книгу, или офсет, или «увраж», или «альбом», — специалисты меня поправят. Алекс Очеретянский графически манипулирует с буквами (древне?) иудейского Алфавита, и в каждой букве изображено нечто такое, что мне напоминает нечто, — напоминает нечто такое, очень для меня важное. Например, вот фигура старика; все лицо его (почти) закрыто бородой. Старик выглядывает из окна буквы б, также из некоторых других (букв). Это, вероятно, некий житель древней Иудеи? А может быть, и не очень древней? ..... Этот Старик: не его ли я встречала прошлым летом в окрестностях очень старого (но не древнего) города Давос (в основе имени лежит корень «Дав», часть имени древнеиудейского героя из Библии)...» (Мнацаканова, 2002, 119–120). «Да, счастливая это была идея — написать Книгу Букв. И читать Книгу Букв — есть ли в жизни людей более насущно-важные, необходимые занятия? Есть ли нечто более прекрасное, чем любовь к буквам, возможны ли более счастливые мгновения, чем те, что проводят люди наедине с буквами, в тишине и одиночестве, любуясь буквами, рисуя буквы, расписывая буквенными узорами бумажный лист? (И не могло бы это быть счастливым временем для некоего воображаемого Автора Книги Букв, — придумывать для каждой буквы иудейского или не-иудейского АЛФАВЕТА подходящий сюжет?)... ... Любить буквы? Разве это возможно? О, да, есть люди, для которых это и возможно, для которых любовь к буквам есть единственная

[44] О феноменологии *коллажа* см. главки «Вырезать и рисовать. Техника декупажа» и «Счет-синодик» в: Подорога, 2001, 31–41.

[45] «Иногда думают, что суждение — это монополия интеллекта. Но визуальные суждения не являются результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальные суждения — это необходимые ингридиенты самого акта восприятия» (Арнхейм 1974, с. 24).

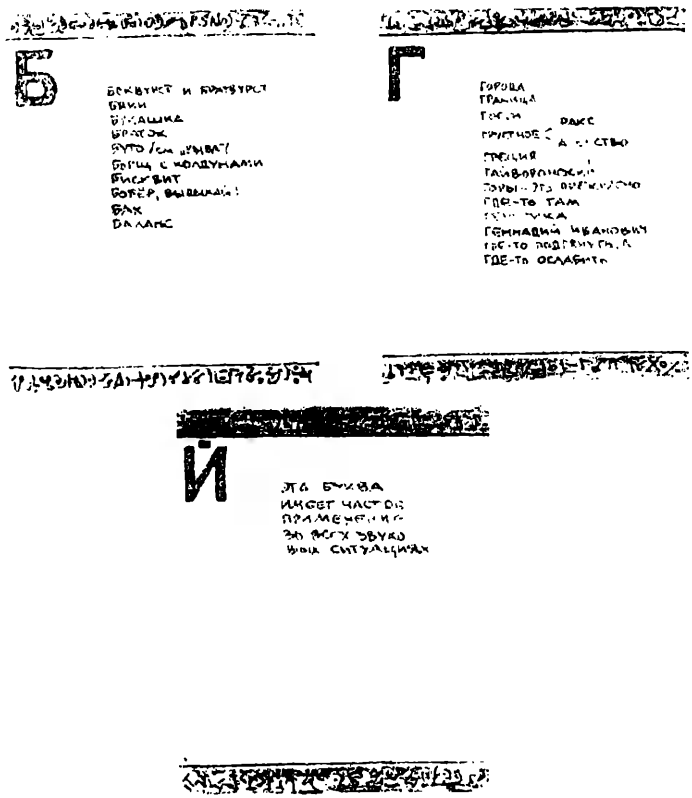
возможность жизни. Но любовь к буквам имеет множество замечательных свойств. Любовь к буквам рождает любовь ко всему остальному» (Там же, 129). «На улице увидишь их тоже. На стене ... на стенах домов ... больших домов ... и большие буквы ... буквы из железа, буквы разных цветов. И тоже двигаются, — вместе с тобою двигаются, на ходу... сопровождают... провожают... Вот сразу четыре желто-синие буквы подряд: П ... И ... В ... О ... ... И теперь постепенно рождается мечта: МЕЧТА — ребенок думает о буквах, думает долго (ВЕЧНО?), вспоминает, засыпая, увиденное днем. Большая это РАДОСТЬ — думать о БУКВАХ. Большое НАСЛАЖДЕНИЕ — любить БУКВЫ. И так рождается желание: сделать БУКВЫ — своими; заполнить белый лист знаками, увиденными сегодня, вчера или когда-то» (там же, 136).



3. 4. Практика всемирно известного театра DEREVO связана, в первую очередь с традицией, которую Ежи Фарыно называет Вторым Авангардом: «Искусство стремится преодолеть экзистенциальную замкнутость и ограниченность человека — как телесную, так и духовную (см. опыты театра Второго Авангарда, в частности, Гротовского)» (Фарыно, 1991, 602). Несомненно и родство с Первым, с той «анархической (в онтологическом смысле) линией раннего русского авангарда, в которой сконцентрировалась сама идея, «протоплазма» авангардного движения» (Гурьянова, 1994, 76). Спектакль «Всадник» заставляет вспомнить «Зангези» и «Мирскóнца» Велимира Хлебникова, и думается, что это не собственно генетическое, но скорее типологические родство: и Велимир Хлебников, и Антон Адасинский как драматурги (в обоих случаях этот тер-

мин применим лишь условно, с оговорками: *драматургия* органически вырастает из глубокой погруженности в особого рода телесную и психологическую *практику*) ориентируются на представления о театре, восходящие к Николаю Евреинову.

Елена Яровая говорит в интервью: «<...> поэзия недалека от танца. Каждый человек способен складывать фразы, красивые рифмы. <...> Я знаю: может человек просто стоять на сцене, не делать вроде бы ничего, но если он внутренне поет, то он будет очень интересен. Антон называет это "внутренней полнотой", я называю это "внутренней поэзией, песней"».



На сайте, отражающем жизнь театра, не так давно начал действовать литературный проект Татьяны Хабаровой (Букварь СГ; Дневник СГ). «Букварь Степана Готье» представляет собой 33 листа, оформленных в виде разлинованных прописей, сверху и снизу украшенных орнаментом, напоминающим «Рукописный шрифт» Пауля Клее. Каждую из букв алфавита представляет небольшой набор слов из активного разговорного запаса; набор их неожидан, часто совершенно непредсказуем. В основном это «рабочие термины» и «словечки» из лексикона актеров или слова, прямо или косвенно связанные с семантикой *еды*. Весь строй цикла словно бы противостоит механистичности азбучных клише предшествующей эпохи, хоть и невольно напоминает их своеобразной витальностью, «особым, сущим энтузиазмом жизни», по Андрею Платонову, постоянной *готовностью* к настоящей (вне имитаций и кон-

венций) работе: что-то вроде «Будь готов! — Всегда готов!»[46]. На последнем листе (буква «Я»), вместо ожидаемого ряда слов, начинающихся с последней буквы алфавита — вопрос: *«Кто там?»*, в форме изящного пуанта инвертирующий почти анекдотический *диалог на пороге*: «Кто там?» — «Я.» > «Я.» — «Кто там?» В финале *буква* и *имя буквы* совпали с формой личного местоимения, и совпадение это, несомненно, «сообщает» о совпадении с самим собой в процессе индивидуации.

Второй цикл — цикл стихотворений Татьяны Хабаровой «Дневник Степана Готье» — на фоне «Букваря» также начинает прочитываться как алфавитный текст: подобно состоящему из 34 глав роману Л. Добычина «Город Эн», он состоит из 34 стихотворений, реализуя тем самым известную модель *n + 1*. Именно это обеспечивает своеобразие «анатомии» цикла артистичных и свободных стихотворений, воспроизводящей структуру алфавита, с сакрализацией *начала*, *середины* и *конца*:

<1>
Когда приходит Человек
Он говорит и верит в
Ветер,
Святые отражает звуки
И чудеса рождаются в его
руках.
В колоколах вынашивает
время он
И каждый час звонит
И наслаждается дыханьем
рыб и шепотом черешни.
В его глазах дорога, дали.
За горизонтом дождь и
радужные сны.

[46] Ср., например, «Советскую азбуку» Владимира Маяковского (1919) или эпизод из платоновского «Котлована»: «В избе-читальне стояли заранее организованные колхозные женщины и девушки. — Здравствуй, товарищ актив! — сказали они все сразу. — Привет кадру! — ответил задумчиво активист и постоял в молчаливом соображении. — А теперь мы повторим букву «а», слушайте мои сообщения и пишите... Женщины прилегли к полу, потому что вся изба-читальня была порожняя, и стали писать кусками штукатурки на досках. Чиклин и Вощев тоже сели вниз, желая укрепить свое знание в азбуке. — Какие слова начинаются на «а»? — спросил активист. Одна счастливая девушка привстала на колени и ответила со всей быстротой и бодростью своего разума: — Авангард, актив, аллилуйщик, аванс, архилевый, антифашист! Твердый знак везде нужен, а архилевому не надо! — Правильно, Макаровна, — оценил активист. — Пишите систематично эти слова. Женщины и девушки прилежно прилегли к полу и начали настойчиво рисовать буквы, пользуясь корябающей штукатуркой. Активист тем временем засмотрелся в окно, размышляя о каком-то дальнейшем пути или, может быть, томясь от своей одинокой сознательности. — Зачем они твердый знак пишут? — сказал Вощев. Активист оглянулся. — Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и четкость формулировок. Всем понятно? — Всем, — сказали все. — Пишите далее понятия на «б». Говори, Макаровна! Макаровна приподнялась и с доверчивостью перед наукой заговорила: — Большевик, буржуй, бугор, бессменный председатель, колхоз есть благо бедняка, браво-браво-ленинцы! Твердые знаки ставить на бугре и большевике и еще на конце колхоза, а там везде мягкие места! — Бюрократизм забыла, — определил активист» (Платонов, 1990, 152–153).

Уют в мятежном пробуждении.
И дуновенье вечности в
его творении.

<17>
Такая дань
как сон открытый.
Вознаградит тебя
Мечтой событий.

Пронзенный Ананас
Нежнейшей песней
источит для Вас!

<18>
Ты — страшилка,
Я — страшилка.
Оба мы страшилки.
Насмешим-ка мы друг друга.
Пять рублей в копилке.

<34>
Госпожа — Свеча.
На ней ажурное платье.
Но она уже не будет
танцевать мазурку.
Ей назначено светить.
Какая прелесть.
Таять медленно, но быть
(Дневник СГ).

3.5. Олег Асиновский — один из участников (наряду с Т.Г. Михайловской, Д.Е. Авалиани, Г.Г. Лукомниковым, А.Н. Лаврухиным, Д.М. Давыдовым и другими) издательского проекта «Свои: Художественное продолжающееся издание» (М., Библиотечка журнала «Меценат и Мир», 2001–2002), в рамках которого издавались «книжки-малышки», индексированными сериями, соответствующими буквам современного русского Алфавита (А1, А2, А3... Б1, Б2, Б3... и т. д.). Алфавитный принцип отнюдь не случаен для поэта, который без характерной для постмодернизма иронии пишет в «Предисловии» к собранию своих поэтических работ: «<...> Стихи в книжке САМИ СОБОЙ располагаются ПО АЛФАВИТУ. Если стишок получился, то он стыкуется с «соседними буквами» даже не интуитивно, но СЮЖЕТНО. ДАТЫ написания стишков СМЕЩАЮТСЯ. **ВРЕМЕНЕМ КОМАНДУЕТ АЗБУКА.** Например — вот стихи как бы о Чеченской кампании:

Отщепенец с ланью груб,
Вместо крошечного мужа,
В поле луковом бобры,
Доктор вырвал из кустарника,
Нервный партизан отвесно,
Ордынец белоснежный,
Углежог воюет с Крымом,

Хлебороб пищит из шубы,
Янычар пушной пыхтит.

Они лежат во временном интервале от буквы «В» до буквы «Я». Действительно, «В» («Вместо крошечного мужа,/ В поле луковом бобры») — это настроение начала войны. «Х» и «Я» («Хлебороб пищит из шубы,/ Янычар пушной пыхтит») — это то, что произойдет. «Д», «Н», «О», «У» («Доктор вырвал из кустарника,/ Нервный партизан отвесно,/ Ордынец белоснежный,/ Углежог воюет с Крымом») — это собственно ВОЕННОЕ ВРЕМЯ. Интересно, но думаю, что в переводе на чеченский язык этих стишков — ПО ЧЕЧЕНСКОЙ АЗБУКЕ ВРЕМЯ ПОТЕЧЕТ В ПРОТИВОПОЛОЖНУЮ РУССКОЙ АЗБУКЕ СТОРОНУ — ЭТО САМОЕ СТРАШНОЕ, но ЭТО И ЕСТЬ ЗАМКНУТАЯ ВЕЧНОСТЬ (войн, народов, языков)» (Асиновский, *б/г*).

Литература

Александров, 1999 — *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

Альчук, 2000 — *Альчук А.* Словарево. RAMA, M., 2000.

Арнхейм, 1974 — *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

Асиновский *б/г* — *Асиновский О.* Стихи. Предисловие// В Сети: «Драгоманъ Петров», № 3: http://dragoman.narod.ru/

Бальмонт, 1994 — *Бальмонт К.* Собр. соч.: В 2 т. Т.1. М., 1994.

Бобринская, 1993 — *Бобринская Е.* «Предметное умозрение» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике»// Вопросы искусствознания, 1993, № 1, 31–48.

Бобринская, 2003 — *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

Богомолов, 1995 — *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.

Бродский, 2000 — *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб., 2000.

Букварь СГ — Букварь Степана Готье ["The primer of the Stephen Gotie"]// http://www.derevo.org/common/rus/actions/zone/radio/bookvar/

Бурлюки, 2002 — *Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб., 2002.

Волошин, 1988 — *Волошин М.* Избранные стихотворения. М., 1988.

Воспоминания, 1984 — Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, дополненное. Сост. Е.В. Заболоцкая, А.В. Македонов и Н.Н. Заболоцкий. М., 1984.

Голдстейн, 1993 — *Goldstein Darra.* Nikolai Zabolotskij: Play for Mortal Stakes. Cambridge University Press, 1993.

Гурьянова, 1994 — *Гурьянова Н.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро// Europa Orientalis 13: 1, 1994, 63–76.

Деррида, 1999 — *Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999.

Дневник СГ — Дневник Степана Готье ["Stepan Gautier' Diary"]: Стихи и рисунки: Татьяна Хабарова; фортепиано: Дмитрий Тюльпанов; «Тяни-толкай»: Елена Яровая; анимация: Snus// http://www.derevo.org/common/rus/actions/zone/radio/poems/

Дьяконов, 2003 — *Дьяконов А.* Вятские годы Николая Заболоцкого/ Редактор-составитель Н.И. Перминова. Киров, 2003.

Жолковский & Ямпольский, 1994 — *Жолковский А., Ямпольский М.* Бабель/ Babel: M., 1994.

Евтушенко, 1984 — *Евтушенко Е.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1973–1983. М., 1984.

Ермилова, 1989 — *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

Заболоцкий, I–III — *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Сост. Е.В. Заболоцкой, Н.Н. Заболоцкого, предисл. Н.Л. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой, Л. Шубина. М., 1983–1984.

Заболоцкий, 1987 — *Заболоцкий Н.А.* Вешних дней лаборатория: Стихотворения (1926–1937 годы)// Сер. «В молодые годы»/ Сост., вступ. ст., и примеч. Н.Н. Заболоцкого. М., 1987.

Заболоцкий, 1995 — *Заболоцкий Н.А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. Сост., Жизнеописание, примечания Н.Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Заболоцкий, 1998 — *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. М., 1998.

Заболоцкий, 2002 — *Заболоцкий Н.А.* Полное собраний стихотворений и поэм. Новая библиотека поэта. М., 2002.

Злобинская *б/г* — *Злобинская А.Б.* Концепция происхождения Алфавита// В Сети: http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Zlobinskaja.pdf

Кагаров, 1928 — *Кагаров Е.* Мифологический образ дерева, растущего корнями вверх// Доклады Академии Наук СССР, Серия В, 1928, № 15, 331–335.

Кальвино, 2001 — *Кальвино И.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Замок скрестившихся судеб. Симпозиум. Сер. «Ex libris». М., 2001.

Кекова, 1987 — *Кекова С.В.* Поэтический язык раннего Заболоцкого: (Опыт реконструкции) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 1987.

Кобринский, 2000 — *Кобринский А. А.* Обэриуты и «преодолевшие символизм // Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 2.

Красильникова, 1995 — *Красильникова Е.В.* Николай Заболоцкий («Столбцы») // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 449–480.

Кувшинов, 2003 — *Кувшинов Ф.* К анализу рассказа Д. Хармса «Гиммелькумов смотрел на девушку...»// «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М.: Пятая страна, 2003. С. 250–258.

Курганов, 1997 — *Курганов Е.* Розанов и Флоренский. Проблема мессианизма/ / Звезда, 1997, № 3. С. 211–220.

Лакан, 1997 — *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.

Лекманов — *Лекманов О.* Про «Потец» (некоторое количество наблюдений)// Митин журнал, вып. 52; в Сети: http://vavilon.ru/metatext/mj52/lekmanov.html

Липавский, 1998 — *Липавский Л.* Разговоры// «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1. 1998. С. 174–254.

Лосев, 1999а — *Лосев А.Ф.* Философия имени// Лосев А.Ф. Самое само. М., 1999.

Лосев, 1999б — *Лосев А. Ф.* Вещь и имя: Опыт применения диалектики к изучению этнографического материала// Лосев А. Ф. Личность и Абсолют. М., 1999.

Лотман, 1980 — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980.

Лощилов, 1997 — *Лощилов И.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997, ISBN 951-707-081-0, 311 стр.; в Сети: http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1&28 (новая версия книги, дополненная и исправленная).

Лощилов, 2003 — *Лощилов И.Е.* «Царица мух» Николая Заболоцкого: буква, имя и текст// «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник,

посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М.: Пятая страна, 2003. С. 86–104.

Мазинг-Делик, 1977 — Masing-Delic, I. Zabolockij's Occult Poem 'Carica muh'// Svantevit. Dannsk Tidskrift for Slavistic, Ergang 3, nr. 2, 1977. С. 21–38.

Марков, 1994 — *Марков В.Ф.* О свободе в поэзии. СПб, 1994.

Мароши, 1995 — *Мароши В.В.* Сюжет в сюжете: (Имя в тексте)// Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995, 177–188.

Мароши, 2000 — *Мароши В.В.* Имя автора: Историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск, 2000.

Мнацаканова, 2002 — Elisabeth Netzkowa Mnatsakanjan. РЕЦЕНЗИЯ REZENSION РЕЦЕНЗИЯ РЕЦЕНЗИЯ RECENSIO РЕЦЕНЗИЯ RECENSION РЕЦЕНЗИЯ RECENSION РЕЦЕНЗИЯ RECENSIONE РЕЦЕНЗИЯ RECENSION НА КНИГУ О КНИГЕ ПРО КНИГУ А. ОЧЕРЕТЯНСКОГО// KTO ZDES'?: Новосибирский литературный журнал. Вып. 1, сентябрь-октябрь 2002, 119–145. В Сети: «Драгоманъ Петров», № 3: http://dragoman.narod.ru/

Никитаев, 1989 — *Никитаев А.Т.* Тайнопись Даниила Хармса: Опыт дешифровки// Даугава. 1989. № 8. С. 95–99.

Очеретянский, 2001a — *Очеретянский А.* The Juwish Letters. New-York — Москва. Издательство Руслана Элинина, 1987–2001. В Сети: «Драгоманъ Петров», № 3: http://dragoman.narod.ru/

Очеретянский, 2001b — *Очеретянский А.* Letters. New-York — М.: Издательство Руслана Элинина, 1987–2001.

Папюс, 1992 [1910] — *Папюс.* Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. СПб, 1992.

Папюс, I–III — *Папюс.* Практическая магия (Черная и Белая). I–III. СПб., 1913.

Парнис, 1996 — *Парнис А.Е.* Прелиминарии к теме «Хлебников и Филонов»// Школа органического искусства в русском модернизме: Сборник статей. Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/ 2. Helsinki, 1999, 120–147.

Перцова, 1995 — *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien — Moskau, 1995.

Платонов, 1990 — *Платонов А.* Ювенильное море: Повести, роман. Уфа, 1990.

Подорога, 2001 — *Подорога В.А.* Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна// Авто-био-графия. К вопросу о методе: Тетради по аналитической антропологии. № 1/ Под ред. В.А. Подороги. М., 2001. С. 11–140.

Пыпин, 1896 — *Пыпин А.Н.* Homunculus. Эпизод из алхимии и из истории русской литературы// Почин: Сборник Общества любителей российской словесности на 1896 год. М., 1896. С. 51–66.

Рабинович, 1979 — *Рабинович В.Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979.

Роднянская, 1996 — *Роднянская И.* Единый текст. Новый Мир. 1996. № 6. С. 221–227.

Сапогов, 1996 — *Сапогов В.* Имя в поэтике Л. Добычина: «Встречи с Лиз»// Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996.

Силард, 2000 — *Силард Л.* Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро// Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 — 1998). М., 2000. С. 294–302.

Скандура, 1982–1984 — *Scandura C.* Materiali per un'edizione critica delle liriche di Zabolockij: le varianti di "Stolbcy"// Ricerche Slavistiche. Licosa — Le Lettre Editore. Vol. XXIX–XXXI, 1982–1984. С. 247–267.

Сковорода, I–II — *Сковорода Г.С.* Соч.: В 2 т. Т. I–II. М., 1973.

Смирнов, 1994 — *Смирнов И.П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Степанов, & Проскурин 1993 — *Степанов Ю.С., Проскурин С.Г.* Константы мировой культуры: Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993.

Толстая, 1994 — *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 1994.

Толстая, 2000 — *Толстая Т.Н.* Кысь: Роман. М., 2000.

Топоров, 1983 — *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М, 1983, 227–284.

Топоров, 1998 — *Топоров В.Н.* Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)// От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1998. С. 25–42.

Труды 1994 — Труды и дни Николая Заболоцкого: Материалы литературных чтений/ Сост. Л.А. Озеров. М., 1994.

Турнье, 1992 — *Турнье М.* Пятница, или Тихоокеанский лимб. М., 1992.

Успенский, 1993 — *Успенский П.Д.* Новая модель Вселенной. М., 1993.

Фарыно, 1991 — *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.

Фатеева, 2003 — *Фатеева Н.А.* Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? // Черновик, 2003, № 18. С. 16–41.

Федоров, 1984 — *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984.

Федоров, I–IV — *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., «Прогресс», 1995–1999.

Филиппов, 1974 — *Филиппов Г.* Стихотворение Н. Заболоцкого «Змеи»: Пространственно-временные аспекты// Лирическое стихотворение: Анализы и разборы. Л., 1974. С. 94–98.

Филонов, 2000 — *Филонов П.* Дневник. СПб., 2000.

Флоренский, 1996 — *Флоренский П.* Соч.: В 4 т. М., 1996.

Флоренский, 2000 — *Флоренский П.* Имена. Харьков; М., 2000.

Хармс, 1997 (I–II) — *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Вступ. ст., подготовка и примечания В. Сажина. СПб., 1997.

Хармс, 2002 (I–II) — *Хармс Д.* Полн. собр. соч.: Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб., 2002.

Хлебников, 2001 — *Хлебников В.* Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 1.

Холл, 1992/I–II —*Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: В 2 т. Новосибирск, 1992.

Царькова, 1978 — *Царькова Т.* Метрический репертуар Н.А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 126–151.

Чернейко & Долинский, 1996 — *Чернейко Л.О., Долинский В.А.* Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа// Вестник Московского Университета. Сер. 9: Филология. 1996. № 6.

Шварц, 1990 — *Шварц Е.Л.* Живу беспокойно... Л., 1990.

Шифрин, 1995 — *Шифрин Б.* Книга природы в эмпирическом окружении. Разные мелочи. Насекомые// Парадигмы философствования. СПб., 1995.

Шром, 1999 — *Шром Н.* Чужое слово в антиавторском дискурсе: Пушкин и Заболоцкий// Пушкинский сборник: К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Вильнюс, 1999. С. 128–138.

Якобсон, 1987 — *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987.

Ямпольский, 1998 — *Ямпольский М.* Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.

Яровая, 2003 — «Наша работа — это обезболивание...»: Интервью с Леной Яровой (Ольга Краснова) // Продюсерский центр "Брат", 11 апреля 2003: http:// www.kinobrat.ru/msg/458.html

IV.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ

Виктор Григорьев

К ЧЕТЫРЕХМЕРНОМУ ПРОСТРАНСТВУ ЯЗЫКА (БЛОК И ХЛЕБНИКОВ: ЭВРИСТИКА В ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ЭКСПРЕССЕМАХ) *

1. Заглавию «Второе рождение» у Б. Пастернака отвечали очевидные и существенные перемены в его языке. Реформация поэтики не была для него простым экспериментом, новым светом, обретаемым ради дополнительных возможностей «причудливой игры» (А. Крученых). В большой поэзии Высокая Игра всегда оставалась «игрой вселенными» и осмыслением «синих оков», если воспользоваться образами позднего В. Хлебникова. Когда же «эксперимент» минимизирует «поиски в области смысла», когда предикация, референция и сам Логос в его познавательных возможностях оказываются «зверями в загоне» (вовсе не по Пастернаку), а игры с «фактурой» языкового материала становятся самоцельными и самоценными, как это имеет место у современных авангардистов, тогда Парадигмы, возникавшие в острой борьбе и отметившие Авангард и Серебряный век-«смысловик», рассыпаются на множество в лучшем случае небезынтересных, но чаще претенциозных, односторонне зацикленных «подпарадигм» и «предсмыслов».

При этом центр (ядро) в функциях языка, высказываниях и творчестве как целом уступает свое место периферии, асимметрический дуализм эстетического словесного знака с его «приращениями смысла» на глубине и эвристическими преобразованиями — монизму дизайна, если не масскульта, Игра — милой, но ни к чему не обязывающей игре, прагматике без Телеологии. И вот они — новое, элитарное «воскрешение слова» (заявляют, уже «не нужного как такового»!), «второе пришествие» слабостей раннего «формализма» (в пику дурному «содержанизму» времен застоя?), пир духа Крученых, его «второго рождения» в роли властителя дум. Порадуемся и за «иезуита слова», но куда сильней глобальная тревога в связи со всем этим: «Что делать?» (Т. Кибиров). Парадигма Блока — та попросту «сдается в архив». А Хлебников? Это имя на устах у многих апологетов формы как «фактуры», все же — «велимиролюбы». Но на деле: мир его праху и забвение словам поэта-Будетлянина о том, что Крученых «о п а с е н» (см.: [Язык и искусство, 2002] — прежде всего статью Н.А. Фатеевой в этом сборнике — и [Григорьев, 2000, 2004 б]). Ср. «эвристику»: «Крученых^2 = Хлебникову» (К. Кедров).

Если к нынешней, лишь чуть утрированной здесь ситуации применить сильное слово декаданс, оно должно будет напомнить не только о «той еще» ситуации на стыке двух прежних веков, но и о путях выхода из нее к Авангарду, о его уроках расширения, а не сужения пространства языка как в литературе, так и в науке. Уроки эти выявляются с трудом, но они злободневны для поэзии, актуальны и для филологии.

«В трехмерном пространстве языка» иным контекстам, которые могут и должны войти в «Словарь избранных экспрессем» (работа над ним начата группой сотрудников ИРЯз РАН в 2002 г.), оказалось тесно (см.: [Степанов, 1985; Григорьев, 2003 б]). На пути от особого рода расширенного конкорданса, предлагаемого филологам в «Словаре языка русской поэзии XX века» [Словарь, I, 2001; II, 2003] и условно носящего имя «Поэтический Даль» [Григорьев, 1994 а, б и др.], к новому типу словаря,

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (грант 02–04–16015).

условному подобию «Поэтического Ожегова», сразу же встал важный вопрос о критериях отбора из всего круга экспрессем — особо сильных (называемых парадигмальными). Это те статьи-экспрессемы, в которых отмечен хотя бы один-единственный особо «сильный» контекст. Обсуждение кандидатов в систему критериев для такого отбора привело к выводу о безусловном доминировании в ней того, что, пренебрегая вульгаризациями застойных времен, можно обозначить как «идейно-эстетические» качества контекстов, значимых в своей очевидной или выявляемой новизне [Григорьев, 2003 б:19]. По сути, это и имелось в виду, когда в последние годы, часто задаваясь вопросом «Что за языком?» и размышляя о «лингвоэстетике» в связи с гносеологической функцией языка, приходилось подчеркнуто, но неточно и нестрого называть «заязыковым» нечто прежде всего новое и глубоко идейное, а в художественной речи — и эстетическое, но вместе с тем, конечно, достаточно ярко языковое, хотя, что важно, не узко и не только языковое (в каком-то смысле, скажем, при переводе идей в науке, даже не столько) [Григорьев, 1966, 2000, по указат.; Самовитое слово, 1998:19; Словарь, 2001, I:11; и др.].

В этой ситуации до поры до времени некоторым оправданием пристрастия к идеям «заязыкового» служили разные моменты. Здесь были полусофистические ссылки на глубокую строчку Хлебникова «И то не ложь, и это истина», мысль о знаковой для его словотворчества приставке *за-*; попытки сопоставить структуре «языковой личности» динамический пласт «языка как творчества», «внеязыковых» (когнитивных) категорий, предполагающий у такой личности наличие потенций нетривиального сознания и познания, чуткого к «духовным приращениям смысла», а тем самым требующий от лингвиста ее оценки как «личности заязыковой»; не казались лишними и рассуждения о том, что серьезный взгляд на «заумный язык» (в широком смысле, включающем и «звездный») подсказывает и почти игровую, комбинаторную идею «заязыкового ума» («заязыковой мысли»), и др. Но за всем этим стояла Телеология хлебниковских «осад».

Телеология творчества в 10-е годы занимала и Бодуэна (как ученого и оппонента футуризма), и Блока: «Зачем?» — пытал он звавших его в очередной «зауряд-альманах» без осмысленно высокого целеполагания. Известна также «критика слева» его позиции (в сравнении с Гете) и ранней поэзии, уверенной в том, что она — «не поэзия только» (ср.: «Поэт в России больше чем поэт»), но не желающей искать дна «мудрых глубин» символизма [Белый А., 1990 (1932), 358, 366, 380–381] (см. также статью В.В. Фещенко-Таковича в сб. [Язык и искусство, 2002]). В этом ряду особенно показательны обещание юного Хлебникова найти «закон времени» (в связи с гибелью на войне броненосца «Петропавловск»; см.: [Григорьев 1998, 134 и др.]), его статья 1904 г. «Пусть на могильной плите прочтут...» и выдвинутая им четкая программа трех беспримерных «осад». Вместе с их стратегией, «принципами», найденными в итоге «законностями» и «уравнениями» эти «осады» без особых натяжек сопоставимы с известной практикой эвристического моделирования в кибернетике или/и математической физике.

В 70-е годы значительную роль для самосознания лингвистической поэтики (отчасти и эстетики) сыграла статья с многообещающим названием: «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [Левин и др., 1974]. Исследования всего многообразия реальных и потенциальных «культурных парадигм» и после нее еще долгое время будут затруднены внешними обстоятельствами «застоя», несмотря на «идеологическую реабилитацию» кибернетики, развитие поля структурных методов в изучении языка и литературы, многое другое, памятное старшим поколениям ученых.

Филологией и всеми «общественными науками» недооценивается у Хлебникова важный «принцип единой левизны». Не обращают внимания на то, что «левизна» здесь представляет именно «новизну», а в «левом по слову», без которого невозможно «левое по мысли», надо признать простейшую синекдоху «левого по языку». Если же мы, имея в виду прежде всего лингвосемиотический план, обратимся к семам-созначениям в «идейно-эстетическом» и «квазизаязыковом», то сегодня, в свете указанного принципа, речь могла и должна бы идти, без иллюзий и преувеличений, об уверенно назревавшем концептуальном сдвиге к новой парадигме не только в словесном искусстве, но и в лингвистике и филологии — о полноправном признании необходимого всей культуре (ее практикам и теориям) четвертого, так сказать, всеохватывающего и всепроникающего, эстетико-эвристического измерения языка. Ради небесполезной симметрии с тремя общепринятыми ипостасными «-тиками» — семантикой, синтактикой и прагматикой — прибегнем теперь к термину, кажется, более подходящему как название этого измерения, чем нечто «заязыковое», актуализируя не новое и для филологии слово *«эвристика»*. Добавочная нагрузка на это понятие, широко используемое в науке, едва ли может привести к недоразумениям и конфликтам. До обсуждения других возможных здесь номинаций кандидатура эвристики представляется оптимальной.

Идея такой эвристики вызревала исподволь, с начала 60-х годов. Ее не осознанное до последнего времени становление было бы небесполезно проследить прежде всего по «трем источникам», питавшим новорожденную. Первый — это трудное, с годами боев, развитие идей лингвистической поэтики и интеридиостилистики и появление понятия «экспрессема», синтезирующего смыслы слова и контекста в художественной речи [Григорьев, 1965, 1979 а, 1993; Григорьев, Брейдо, Колодяжная, 1997]. Второй живо связан с опытом работы ряда исследовательских коллективов над новыми проектами в области «поэтической лексикографии» (иначе: «авторской»): поразному, но многих занимали «эстетика слова», «идеологически заостренные эстетические значения» [Поцепня, 1995] (ср. также пути подступов к ним в работах [Поэт и слово, 1973, Григорьев, 1987, 1994 а, в, 2000, 635–700 и др.]). Третьим по счету источником, но первоначальным и важнейшим по энергии импульсов стал Хлебников — «безумие» его творчества, преодоление им суровых «эстетических шлагбаумов», реальное взятие Перемышля / Пушкинианской красоты [Фарино, 1988, Григорьев, 2000, 612–633], судьба его парадигмы, идей, «осад», сплава «неклассической поэзии и неклассической науки» (ср.: [Жукова 2000, 171–174]), «воображаемой филологии», средства его языка, поэтики, полей интертекстов и т. д., отчетливо подчиненные задачам нового мировидения.

Конечно же, был и четвертый источник — самый фундаментальный, но также не во всех руслах общий для структурной филологии наших дней: ОПОЯЗ и МЛК, тезисы Тынянова–Якобсона, А.Белый с его словарными прозрениями и страстью к «логически невыразимому», даже концепция Кроче и так называемый «эстетический идеализм в языкознании» (с оппозицией Шпитцер / Блумфилд и др.). Невозможно переоценить при этом роль Бодуэна (борца с парадигмой младограмматиков) и успехов семиотики, внимания к МФШ и школе Лотмана, непониманию Маяковским его «друга-соратника» Хлебникова, догадкам верного диалогу с ним «полубудетлянина» Мандельштама о «плотности» слова, к идеям Шпета, Бахтина (в частности, об «аббревиации»), Друскина и Лихачева (их мыслям об «эстетической гносеологии»), «идеосемантике» Абаева, стиховедению Гаспарова, трудам велимироведов и других гуманитариев разных школ; позициям Сахарова и Солженицына; «элите классиков» — от «всего» Пушкина, «этосферы» Чехова и «отпадения от церкви» Л.Толстого (кста-

ти, остается ли в лоне РПЦ «православный Хлебников»?) вплоть до клубов «классиков постмодернизма»; от Эйнштейна, Бора, Чижевского до Куна и Пригожина, от Соссюра до Вежбицкой и т. д. В их уроках даже «спорные поля» (ср. Этику как часть Эстетики [Витгенштейн, 1989 (1965), 100]) знаменует вектор «От поверхностных структур — к глубинным смыслам», а после Чехова, авангарда, Тынянова и Колмогорова единство науки и искусства кажется почти трюизмом. См. и ср. также: [Язык и искусство, 2002 (статью Ю.С.Степанова и др.), Степанов, 1985, Григорьев, 1966, 1979 а, 1994 б, 2000, Новиков, 1994, Кусков, 1987].

Особой строкой автор должен выделить благожелательные отклики на некоторые из его идей и работ — подступов к выдвигаемой в настоящей статье концепции. В 60-е годы это были, например, отклики В.В. Виноградова, Р.О. Якобсона, П.Г. Антокольского, Вяч.Вс. Иванова и В.Г. Костомарова (подробнее об этом см.: [Поэт и слово, 1973, 35–50, Григорьев, 1994 а, 71]), детальные разборы [Pszczolowska, 1966, Péter, 1968]; в 70-е — 90-е — поддержки-оценки Р.Р. Гельгардта, Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, Ю.Н. Караулова, серии бесед с Д.Н. Шмелевым и С.Т. Золяном. Здесь же отклики коллег-оппонентов во время спецкурсов по лингвистической поэтике и велимироведению, в частности, в Минске, Харькове, Тарту, Красноярске, или в ходе конференций у нас и за рубежом.

Заметим, что в эвристическом пространстве языка главенствуют не привычные нам структуры — фонемы, морфемы, слова, сочетания слов или предложения как таковые, а преобразуемые творчеством их аналоги-«клоны», двойники, «квазиомонимы» (в рамках высказываний). Они охватываются понятием «экспрессема» как упорядоченным множеством контекстов. А художественный контекст принадлежит художественному тексту (ср. «затекст»). Сложности пути от «лингвистики текста» к «лингвоэстетике текста» [Григорьев, 1979 б] понятны. Современный учебник «Художественный текст» уже создан [Лукин, 1999]. Трудности же экспликации понятия «(художественный) контекст» (ее лишь начинал Е.Л. Гинзбург; недавняя кончина оборвала его поиски) во всей их глубине, кажется, не осознаны. От проекта «Текст — Контекст», если он войдет в план исследования отношений внутри четырехмерного пространства языка, эвристика может ожидать немало полезного. Пока важно наметить первые вехи для ориентации в этом пространстве, тип связей эвристики с семантикой, синтактикой и прагматикой.

Красива аналогия с физическим пространством-временем, правдоподобна образная близость представлений об эвристике языка топологической парадигме (см.: [Том, 2002 (1972)]). Недостаточная компетентность в специальных вопросах затрудняет получение содержательных выводов из таких аналогий. Следует, видимо, отбросить, с первых же шагов, лишь «одномерное распределение эвристики» по тем трем *-тикам*, которые она охватывает. Так, не следует считать, что с семантикой ее связывает исключительно «идейное», с синтактикой — лишь комбинаторика эстетических знаков, а с прагматикой — только и только некая «сверхмаксима новизны». Категории «идейно-эстетического» и «нового» здесь связаны в некоторой целостности как друг с другом, так и с другими «отцами-основателями конституции эвристики» — статусной системой ее критериев (см. ниже п.5). Любая из *-тик* «завязана», к примеру, на участие в (кон)тексте любых средств расширения поэтического языка, да и на их оценку, будь это неопознанный объект из сферы специфического «Контекста» в функциональной модели Якобсона или нарушения пресуппозиций и прямые ошибки в художественной речи, антиэмфаза или факт «скорнения», ритмические или/и интонационные новации, авторские находки в полях иронии, стилистической синонимии, пейоративов или эвфемизмов, диалектики запретов и допущений, даже

простая видимость отхода от статистических норм в связях между единицами языка, в определенной частотности и т. д., и т. п.

Этот модельный перечень сознательно не упорядочен, чтобы одновременно можно было дать и получить представление о хаотичности того многообразного исходного материала, в котором заключено и растворено «эвристическое», о неожиданности, но и обманчивой случайности его появления перед исследователем в очередных словарных порциях (кон)текстов, поступающих к нему и попадающих в светлое поле его сознания. Практически каждый контекст из «Поэтического Даля», требуя от составителей и редакторов «Поэтического Ожегова» согласованного применения «калибровочных эвристемных сит» (ср.: [Григорьев, 2003 б, 15]), побуждает вместе с тем к рефлексии по поводу «силы» вот этих контекстов и мотивов отвержения «ситами» относительно «слабых» тех. Правда, для уверенных обобщений наш опыт пока маловат. Попробуем лишь предварительно очертить круг ответов на два взаимосвязанных вопроса.

Что может мешать «торжеству эвристики» у поэта? Интровертность и монологизм (как враг Диалога). Не доказывающая ума, по верным словам Пушкина, тонкость — в противопоставлении неизбежной грубоватости моделей мира. Космический размах такой амбициозной «модели», но без надлежащей амуниции. Неосознаваемый отход от «принципа единой левизны». Ослепление одним «большим стилем» (не только «по предписанию извне») или инерцией достижений в рамках собственного идиостиля (в ущерб своему же идЕостилю). Пристрастие к нагромождению эффектов и деталей, не помогающих основному «делу» (ср. не совсем праздное предисловие Л.Б. Каменева в кн.: [Белый А., 1990]). «Культурная невменяемость»: подмена Игры «клоунадами», ерничеством, «дела культуры» — перформансами. Бравада-отказ от наработанных ранее ценностей культуры, с изоляцией ее от духовности, средств от Целей, искусства от науки, языка от Логоса даже в искусстве слова (нет же «визуального логоедства» у Эрика Булатова). Религия назвала бы подобное утратой «стержня духовности».

Не отвлекаясь на общедоступные иллюстрации, продолжим еще немного этот перечень лишь для одной сферы — ограничений «пространства замахов (осад)». Прежде всего их характеризует «внешняя ангажированность»: широко понимаемая «трактирная стойка» и сведéние поисков истины к тому или иному «вину» — «*квас*» это, *шабли* или *аи*, «бесовство» (как ни трудно добиться общественного согласия в представлениях о нем) или «дионисийство», притворство- «лицедейство» или «постоянная ясность», «имаж», «имидж» или антропософия, египетские пирамиды или скифы, Запад *или* Восток, Африка или/и мистика, охота или сад (а не «вся Природа»), старообрядчество или католичество, или РПЦ (как «самая хорошенькая»?), пятилетки или голый антибольшевизм (ср.: *коммуняки*, *жириняки*, *единяки*...), почвенничество или потеря «памяти о родстве», «безмерность», *но не* «мера» (с пренебрежением к Мере); Данте, но не Лейбниц, Рублев, но не Татлин или Фаворский; Равенна, Коктебель, Нотр-Дам, Венеция и/или Васильевский остров (и даже весь Петербург), но не «весь Мир»; Блок или Анненский, или Цветаева, но *не и* Хлебников или *и* NN (ср. сожаления Пастернака о недооценке им ряда поэтов); дисбаланс и дисгармония между лирикой и эпосом; «инерция стиля» (Н. Коржавин) вплоть до метрики-ритмики, даже «теснота строфы» (Ф. Искандер). Забвение «закона обратного величия малого» (и малости «величия»)...

Типологию таких «диалектических помех», пополнение и критику («аудит») их перечня, здесь так же сознательно оставляемого в полухаотическом состоянии, будет важно проецировать на эвристику, если мысль о ее значении, главная в этой статье, не покажется отдающей «дюрингианством», найдет оппонента, согласного с

«принципом сочувствия» С.В. Мейена [Шрейдер, 1994, Григорьев, 2000, по указат.], начнет Диалог.

Что — должно помогать? Излишний здесь перечень установок из круга общих мест настоящая статья и стремится всем своим содержанием как-то конкретизировать и освежить. Так, полускомпрометированное понятие «больших стилей», с двойным дном их «прелести», можно свести к обычному, хотя не всегда и не во всем благотворному влиянию «*сильных* идиостилей» (Анненского на акмеистов и Кушнера; Маяковского на Асеева или Кульчицкого; Цветаевой на Бродского и т. п.). В идее «больших стилей» хотелось бы даже усмотреть зародыши этих представлений о «сильных *идиостилях*», но а-лингвистические поэтики абортировали такие зародыши. **Приложения** к статье и направлены на службу «позитиву», выход из ступора «декаданса-постмодернизма», на возрождение Авангарда как профильного, а не «дежурного» понятия в исследованиях Серебряного века (см. наши статьи: «Ответ В.В. Полонскому», «Велимир Хлебников у входа в контекстную элиту русской поэзии XX в.» и «В поисках сущности поэмы «Синие оковы» (материалы к комментарию)» [Творчество, 2003, I]).

Лидерству Маяковского в «Словаре современных цитат» К.В. Душенко помогает и особый статус «горлана» в течение десятилетий [Григорьев 2003 б:16]. Часть цитат из его творчества, закономерно ветшая, уходит из употребления, и это не одни только цитаты пафосного, сомнительного или апокрифического характера (типа «ударных заводов», «облития керосином» или «Лобачевского поэзии»), но также ряд «якающих» (типа «я — бесценных слов мот и транжир»; здесь нет угрозы в с е м у классу «цитат с яканьем», но эвристика-то, кажется, реагирует и на категорию лица). Маяковского и Горького процессы ветшания затрагивают сильнее, чем других, однако по-разному. Первого поддерживает дальнобойная эвристика незаурядного остроумия, а ее и его, даже при резонном «фэ» со стороны «хорошего вкуса», просторечие всегда будет готово оценивать как новое и «сильное». Второй — в этом аспекте — из «отстающих».

Самому автору материалы указанных Приложений, как и статистика, касающаяся отбора «сильных» контекстов, которая тоже приводится здесь ниже, помогли и в том отношении, что, вместе с идеей четвертого измерения языка, потребовали пересмотра и круга номинаций вокруг понятия «экспрессема». Былой экспрессоид совершенно не прижился, и признаться в формальном отказе от него нетрудно. Но суть дела сложнее.

Актуализация понятия «эвристика» не может не найти отражения и в судьбе термина «*экспрессема*». Как единица поэтического языка (в предельно широком смысле; см.: [Григорьев 1979 а:60–101, 134–153]) это понятие кажется по-прежнему необходимым. Однако в новых условиях, при расширенных рамках четырехмерного пространства языка, стоит воспользоваться терминологическим предложением Л.А. Новикова. Еще в конце 70-х гг. он считал, что «экспрессему» было бы удобнее именовать *креатемой* — словом с более прозрачной и адекватной внутренней формой, чем *экспрессема*, этимон которого — лат. expressio «выражение» — может вызывать иллюзию акцентирования в этом термине сем из такой широчайшей сферы общего (литературного) языка, как «экспрессивно-эмоциональное», не говоря уж об иных семах основы *экспресс-*.

По-видимому, будет полезно, сохранив в основном тот же самый план содержания у понятия «экспрессема», прибегнуть к новационной бифуркации. И тогда «Поэтический Даль», ничего не меняя в самóм наборе и существе своих экспрессем, станет словарем креатем, а «сильные» экспрессемы, избираемые для «Поэтического Ожe-

гова», в параллель к эвристике, — эвристемами (ср. семантема, синтаксема). Хорошо бы прагматика сама, без дополнительной «наводки», озаботилась поисками подходящих наименований для своих единиц (ср. в общем малую востребованность прагмемы).

Понятия «эвристика» и «эвристема» в том или ином виде, вероятно, окажутся небесполезными также при разработке основ словаря особого рода — «толкового словаря творчества писателя» (~писателей; идея Л.Л. Шестаковой).

2. В процессе определения, «избрания» и отбора, получения статистики упомянутых «сильных» контекстов (ну так и тянет называть их *эвристоидами*) бросились в глаза «обратные», в сравнении с ожидаемыми, «места» Блока и Хлебникова среди «лидеров», «середняков» и «отстающих» в кругу десяти поэтов — источников работы [Словарь, 2001–2003–]. Отсюда и такая задача этой статьи: вынести на более широкое обсуждение имеющиеся, пусть самые предварительные, результаты. А с ними и вопрос: что может стоять за контрастами в эстетике-эвристике языка у поэтов — контрастами, пока ограниченными небольшим фрагментом конкорданса, но как будто не мнимыми?

Что-то вообще не сополагали «досье» «нашей пары» поэтов. Обратимся к самым кратким их «досье» (полноты здесь не достичь без охвата и уроков А. Белого).

О д и н — Блок — дворянин, «столичная штучка», домолюб, филолог с интересом и к «мудрым глубинам» символизма, так занимавшим Белого, быстро признанный поэт, творивший «трудно и празднично», но сломленный «ужасом лживой жизни этой». Жертва «Страшного мира» и «неслыханных перемен», свидетель нераздельных и неслиянных «злоб» — *черной* и *святой*, он оставил завет-символ: «Товарищ! Гляди / В оба!», — не понятый и не услышанный. Но судьба его поэзии была счастливой: стихи разошлись на цитаты, ими наслаждались и наслаждаются в школе, их изучали в Тарту (ср. учебник Поляк-Тагера и «Блоковские сборники»). Лишь к 60-м годам «язык Блока» начал заметно сдавать как средство охвата новых «невиданных мятежей»: поэты уже покидали и «*полу*блоковскую вьюгу» (А. Межиров; курсив мой; хило и неблагодарно было отмечено 80-летие замечательного поэта; ср. несоразмерный «пиар Пригова»).

Поиски «нового языка» затянулись, и понятно почему: «*новому мышлению*», упорно не поддающемуся элитариям (ни от новой власти, ни от поэзии), парадигма Блока — ментальный, гносеологический и духовный символ, — живая в ее прелести и неясных потенциях, говорит о себе как о стратегии, в фундаменте которой что-то обветшало (или заметно ветшает?). Новых «бумных парадигм» с установкой на «шумиху и успех» (здесь прошу прощения за невольный «сдвиг» — к метарадости отпрыскам Крученых; у Пастернака *не шумиха, не успех* серьезны) авангардисты (и ~истики) новорусского призыва напредлагали «под завязку», но всему сонму «второго авангарда» — далеко до настоящей Парадигмы. Почему? «Игровая деятельность, предоставленная себе самой, не замедлит создать бессмысленные отвлеченные структуры, семантические модели, которые реализуются только в виде своих собственных комбинаций. Таким образом, она не замедлит погрязнуть в незначительности» [Том, 2002, 233–234].

Полагая в 1913 г., что Хлебников «значителен», Блок и позднее не увидел в нем достойного Оппонента и «преемника». Совсем не ясно, разрешатся ли хоть к 2013 г. парадигмальные напряжения и «разнобойный плюрализм» наших дней (и если да, то как). Любопытно, что уже выстраивался спорный ряд «преемств» в виде Пушкин — Хлебников — Платонов — Бродский [Библер, 1993], но откликов и альтернативных

предположений, внимательных и к Блоку, и к поколению Межирова, и к нараставшим волнам масскульта, не последовало (см., впрочем: [Григорьев, 2000, по указат.]).

Другой — Хлебников — «даже не разночинец», провинциал, стойко бедствующий «странник», не окончивший курсов, но еще студентом сопоставивший привычному симбиозу образ глубоко научно-художественно переосмысленного *метабиоза* (смены). «Поэт-самодел», творянин, увлеченный «осадой времени» еще сильнее, чем «осадой слова», и открыватель «странной парадигмы» с синтезом «воображаемой филологии», «лучших свистов птиц» и «мировой совести». Эстеты гнали его, «заумника», новаторы — «пиарили», «совки» сочли «поэтом для эстетов». В школьном учебнике (1940) те же Поляк-Тагер могли дать портрет Будетлянина лишь благодаря Маяковскому: это он лет 50 «держал на плаву» одного из своих «учителей» (*не* в мышлении, не в *эвристике*). Чуть интерес к Хлебникову возрос — его «разоблачили» вслед за Ахматовой и Зощенко: видно, был он и в 1948 г. угрозой чему-то «идейно-эстетическому», «*заязыковому*».

И сегодня он — не *Веха*, уже не изгой, но «чудак» и «одинокий лицедей». *Что* в нем, когда-то «никем не видимом», видит современное Общество, хотя надо бы видеть куда больше и смотреть куда дальше? *Бобэоби* и *Смехачей*, *Кузнечика* и *Зверинец*, *Собакевну*..., строку «Свобода приходит нагая» (отметим ее препохвальное участие в «Намедни» у Л.Парфенова 28.09.03; но «купятся» ли на это увлеченные словесными шоу просвещенцы канала «Культура»?)... Бренд «Ладомир»...

В лучшем случае — еще два-три текста (например, «Ручей с холодною водой...»). Почему так неизвинительно мало? В мировой культурологии рейтинг и статус великого поэта-мыслителя, при всех уже имеющихся переводах, по-прежнему близки к нулю. В конце статьи у нас будет случай напомнить о том, как бездумно-добровольно отлучали Будетлянина от «чести русской поэзии». Некогда очень точно было сказано: «Упуская Хлебникова, мы лишаем себя целой перспективы» [Седакова, 1985, 29]. Со временем, увы, ее лишила себя и О.А. Седакова (см. спор с нею: [Григорьев, 2001]).

Три парадигмы привлекают здесь наше внимание: Пушкин, Блок, Хлебников (кроме того, А. Белый и Маяковский). Очевидны различия в «приятии» их идиостилей, стилей мышления, «идЕостилей» (см.: [Григорьев, 2000, 29 и др.; с.607: читать не *Чехов*, а *Пушкин*]). Иных парадигм XX века много — серьезных и не очень: были Вяч. Иванов, Набоков, обэриуты, Бродский, есть и Пригов... Пушкин — это очевидная точка отсчета в оценках литературы, поэтому здесь его имя оставим в подтексте. Суть связки Блок — Пушкин при внимании к сходствам и различиям в мировидении, к парадигмам и эвристике, вероятно, скажет о себе кое-что новое. Для связки Пушкин — Хлебников см.: [Григорьев, 2000, 612–633; Григорьев, Колодяжная, Шестакова, 1999]. Дискриминация иных парадигм и «хоть-подпарадигм» как объектов исследования неправомерна, но выбор в этой статье именно парадигм Блока и Хлебникова принципиален.

Стоит подчеркнуть важность самих диалогических (в широком смысле) отношений между деятелями культуры и их парадигмами. Отсутствие хотя бы косвенного диалога между ними, выходящего за пределы незначительных интертекстуальных перекличек (уж не говоря об удручающей моде новой эпохи на поиски их мнимостей, обычно и с педалированием квазианаграмм), заставляет вспомнить о словах Мандельштама в его статье «О собеседнике» (1913): «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела», — и сожалеть о невосполнимых потерях из-за (практически) «минус-диалогов» класса Белый — Хлебников или недовнимания (?) былых «гилейцев» к «скифству» первого и «Скифам» Блока, а «скифов» — к поэме «Ночь в окопе» и «Стихам» 1923 г. или «зангезийству»

(о котором они почти не могли знать, как и о малотиражных изданиях с текстами 1918–1922 гг., не говоря о рукописях, что были закрыты и для них; см. ниже). Отметим одну частность из «Арабесок» (1911): у игры слов *чай — чаять* (1906; см.: [Белый А., 1990, 323]) есть параллель в заготовках к поэме «Передо мной варился вар...» (1909; через «башню» Вяч.Иванова?) [Хлебников, 1940, 422]. Ср. тоже раннюю их перекличку в *симфониях* и позднюю — в *звуколюдях*.

Для Хлебникова «проглядевшая» его и молчащая о нем, будто на допросе, «элита» куда «страшнее» былых недалеких «разоблачителей». Критиканов и травлю сменили элитарии-*нехотяи* и небрежение к урокам: возможных доводов А.Ф. Лосева, например, против «основного закона времени» и «Рока в мышеловке» мы лишились уже навсегда, «уравнения судьбы» обошел Вяч. Иванов, а за ним выдающиеся филологи, историки, физики, математики, философы (обойдет и В.Л. Гинзбург?). Вот Мандельштам — тот отважился на парадигмальный диалог в своих четырехмерных «Восьмистишиях» (см.: [Колодяжная, Шестакова, 2004, Григорьев 2003 а, 2004 в]). У «диалога» Белый — Хлебников, возможно, многое впереди. Так, если оппозицию стих/проза оспорит новая парадигма, требуя от эвристики поверки «дробей» ритм/метр и тема/рема (ср. «дроби» в п.4), понятий «сверхсвободный стих», «авторская интонация» [Творчество, 2003, 60] и др., тогда-то «пособеседуют» всласть концепции «ритма» первого и «ритмов» второго.

3. Для Маяковского Блок — это «лучший из старописательской среды, принявший революцию» (1923), но его поэтика и вся «дорога» почти целиком отвергаются (1921) [Маяковский 4, 220, 12; 21–22]: символизм неприемлем идейно — прощай, и его язык, его парадигма. Блок как живой и «дополняющий» оппонент не был нужен ни ЛЕФу, ни Маяковскому: марксистская истина всем «ясна», так что «метафизику» Блоку — место в паноптикуме. В этом своего рода «кларистском» мире, по духу сравнимом с будущим «Кратким курсом», Хлебников вслед за символизмом тоже получил щелчок как автор «огромнейших фантастико-исторических работ»: «в основе своей — это поэзия», — такой значимой проговоркой, безапелляционной и довольно двусмысленной по отношению к «поэзии» оценкой Маяковский [12:26] отделил себя в 1922 г. от дела жизни «друга». Да, в этом же некрологе он называл Хлебникова и «Колумбом новых поэтических материков», и «честнейшим рыцарем» и т. д., обращался и к «правильной литературной перспективе» [12:23, 28], но вместе с тем обнаружил, как мало ценил в «учителе» *дух* поэта-Пржевальского, его задачи-«осады», его маршруты, а в «материках» — огромные идейно-эстетические пространства, которые «Колумб» успел-таки собственноручно «возделать» и оставить нам именно как эвристические ресурсы. «Друг»-оппонент тоже оказался ненужным лидеру той лефовской парадигмы, которая «осваивала» на деле свои, существенно по-иному «завоеванные» и осмысляемые «материки».

Отношение Хлебникова к «материкам» Блока иное, прошедшее школу символизма, контакты с Вяч.Ивановым, Кузминым, Ремизовым, болевой разрыв с «Аполлоном» etc., обогащенное и раздумчивой «критикой марксизма». Еще в «Песни Мирязя» и даже после «Ошибки Смерти» мотивы-мифы отмечены у него влиянием Блока (но иронией остранялась уже *вселеннохвостая кошка*, как позднее *Карл* и *Маркс в квадрате*). И для него был значим опыт Вл. Соловьева, но вне «культа» этого мыслителя [Киктев, 1992], а «панзнаковость» и эзотерику символизма Хлебников поверил трезвостью настоящего ученого. Сохраняя символ в своей поэтике, он «заземлил» его в духе критики, развитой Мандельштамом, «пройдя» таким образом и через акмеизм. В 10-е годы Блок для него менее важен, чем Пушкин. Но поэма

«Ночной обыск» (1921), где злоба «убийц святых» (речь «героя»!) звучала резче, чем в «Двенадцати», выводит на первый план по-иному принципиальную, парадигмальную полемику с Блоком. Пока ее обходят, подчеркивая в этих поэмах лишь внешние, бросающиеся в глаза сюжетные сходства [Глинин, 1995].

Близкая «клюквенному соку» *клюква смерти* (1916, [Хлебников, 1986:105; ср. 498–504]) уже драматизировала нашумевшую «пародию» Блока. А вот острый спор моряков вокруг крови в «Ночном обыске»: «Довольно крови! — Крови? Сегодня крови нет! / Есть жижа, жижа и жижа. / От скотного двора людей. / Видишь, темнеет лужа? / Это ейного брата / Или мужа» (до Орвелла было еще далеко). Христу с кровавым флагом — символу парадигмы Блока — соположены *мера* «сверхверы» и «основной закон времени» Хлебникова. Это они, расширяя и значимые для него язык, поэтику, прежде всего эпос Блока, преобразуют блоковскую *эвристику* — «эстетическую идеологию», *идЕостиль*. «Принцип единой левизны» и всегда сопровождавший *Главздрасмысла* девиз «Хоти невозможного» близки радости Блока от «самой малой новизны», строчке «И невозможное возможно». Но у одного это — афоризмы для более-менее известного — другой движим «странными императивами», раздвигая рамки даже научных парадигм. После «Единой книги» и «основного закона времени» (1920) образ Христа в «Ночном обыске» закономерно, и сим-, и метабиотически, приобретает также черты Числобога. Богохул Старшой называет Христа «девушкой с бородой» — и гибнет. В стихотворении «Если я обращу человечество в часы...» (1922) эту перифразу автор-поэт уже открыто относит к себе. Оказываясь почти рядом в словарных статьях БОРОДА и ДЕВУШКА [Словарь I, 2001:256, II, 2003:395] упомянутые контексты отчетливо демонстрируют свою *парадигмальность* (в проекции на «Двенадцать»; ср. не идущих к делу «бородатых Венер» В. Розанова в комментариях к новому изданию [Хлебников, 2001, 2: 584]).

Мало того. Старшóму «Ночного обыска» противостоят не только Христос и автор этой поэмы, но и Старший из «Взлома Вселенной». Вот его первые слова в этом «чудесавле» (мистерии): «Все — волны. Мы не на гребне, / А в упадке». Там общими усилиями герои приносят «спасенье народу», но лишь «умом и только мыслью», явно опираясь на «основной закон времени», проверенный, как считал Хлебников, шурфами различной глубины на разных формах движения духа и материи — от космического пространства до событий современности, фактов истории, отношений в музыке, химии, жизни выдающихся людей... В «трехмерном пространстве языка» тесно Будетлянину — творянину и исследователю, и его героям, и всей его парадигме — они живут в четырехмерном пространстве-времени языка, вместе с «волновой функцией», разными подъязыками естественных наук и искусства. В духе «принципа единой левизны» уже происходит постепенный, пусть все еще скорее виртуальный, чем реальный, сдвиг к парадигме его автора — Хлебникова. По существу, это и есть переход к четвертому, всеохватывающе всепроникающему, эстетико-эвристическому измерению языка.

4. «Парадигмальной» представляется и прикидочная статистика отбора «сильных» экспрессем и контекстов (по [Григорьев, 2003 б, 2004 б и др.]) в 182-й статье «Словаря избранных экспрессем» (т. е. эвристем). Представим ее в самом сжатом виде и в принятых шифрах поэтов. [Словарь I, 2001] на этом отрезке статей, -Б — БЕДНЯЖКА, содержит 404 экспрессемы-креатемы с 2247 контекстами (Анн 89 контекстов, Ахм 122, АБ 241, Ес 130, Куз 143, ОМ 160, М 239, П 303, Хл 275, Цв 545; их распределение по креатемам пока не прослежено). Вот данные по контекстам/эвристемам «на выходе»: Хл 124/64, Цв 103/53, М 69/45, ОМ 52/36, АБ 46/32, П 44/36,

Ахм 34/24, Ес 25/21, Куз 24/18, Анн 24/17. Доля контекстов, сохраняемых в эвристемах: Хл (124<275) 0.45, ОМ 0.32, М 0.29, Ахм 0.28, Анн 0.27, АБ 0.19, Цв 0.19, Ес 0.19, Куз 0.17, П 0.14.

Хл «приватизировал» 31 эвристему (т. е. только его контексты и определили «силу» этих словарных статей), П 16, Цв 13, М 12, ОМ 10, Ахм 7, Куз 6, АБ 5, Ес 4, Анн 2. Общая (средняя) «стойкость» исходного материала при отборе (545/182 < 2247/404): контексты (прошу прощения: эвристоиды < креатоиды) 0.24, эвристемы < креатемы 0.45. Ср. данные о доле «приватизированных» эвристем в кругу всех «своих» эвристем (т. е. тех, в которые вошли контексты и этого поэта, или только его; и здесь обратите внимание на изменение порядка следования поэтов и устойчивое «лидерство» одного имени): Хл 0.48, П 0.44, Куз 0.33, Ахм 0.29, ОМ 0.28, М 0.27, Цв 0.24, Ес 0.19, АБ 0.16, Анн 0.12. Все цифры и «рейтинги» (не только по Блоку и Хлебникову), разумеется, ждут более надежной статистики, а также замечаний «аудиторов».

Выбор-отбор эвристем был начат со в с е х статей «Поэтического Даля» на букву «А». Тогда-то и обнаружились упоминавшиеся статистические контрасты. Они были тем более неожиданными, что среди слов на А много «западных», для Хлебникова, почти как правило, запретных, а чтобы свести к минимуму субъективные пристрастия именно к нему (сознавая, что «кому-то» от них будет очень нелегко освободиться), требования к «силе» его контекстов чуть ли не нарочито завышались. И вот тем не менее что мы получили в итоге (сопоставляем эти цифры по в с е м до одной статьям на букву А с цифрами л и ш ь д л я о т р е з к а статей на Б, отчасти приведенными выше).

[Словарь I, 2001] содержал контекстов/креатем:

А — 2981/802.

$Б^1$ — 2247/404.

Контексты «на входе» (авторы располагаются в алфавите фамилий, а не шифров! Для А в скобках указано, сколько, в том числе, контекстов с пометой ib.; для $Б^1$ этих цифр, как и данных о распределении авторских контекстов по креатемам, пока нет):

А — Анн 83 (5), Ахм 191 (2), АБ 255 (24), Ес 108 (8), Куз 310 (35),
ОМ 242 (11), М 539 (22), П 410 (12), Хл 176 (27), Цв 667 (97).

$Б^1$ — Анн 89, Ахм 122, АБ 241, Ес 130, Куз 143,
ОМ 160, М 239, П 303, Хл 275, Цв 545.

Контексты/эвристемы «на выходе» (работа на отрезке $Б^1$ была соотнесена с *А* не по входным контекстам или креатемам, а по выходу эвристем, но не контекстов! Изменения в картинах «лидерства» от выбора иных способов соотнесения данных в альтернативных статистиках едва ли могут стать принципиальными. Но кто *знает?*):

А — 354/182.

$Б^1$ — *545/182.*

Распределение этих контекстов/эвристем (в скобках: цифра «приватизированных» эвристем; авторы указаны в порядке убывания числа «сильных» контекстов):

А — ОМ 58/37 (23), Цв 57/41 (18), Хл 50/41 (29), М 38/36 (22), П 36/32 (12), Ахм 34/26 (9), АБ 32/26 (8), Куз 24/18 (4), Анн 13/12 (3), Ес 12/12 (4).

$Б^1$ — Хл 124/64 (31), Цв 103/53 (13), М 69/45 (12), ОМ 52/36 (10), АБ 46/32 (5), П 44/36 (16), Ахм 34/24 (7), Ес 25/21 (4), Куз 24/18 (6), Анн 24/17 (2).

«Вход» > «выход» (контексты/статьи, т. е. в знаменателях — креатемы > эвристемы):

А — Хл 176/97 > 50/41, ОМ 242/156 > 58/37, Ахм 191/94 > 34/26,
Анн 83/54 > 13/12, АБ 255/89 > 32/26, Ес 108/61 > 12/12,

Куз 310/148 > 24/18, П 410/219 > 36/32,
Цв 667/228 > 57/41, М — 539/214 > 38/36.

Б[1] — Хл 275/91 > 124/64, Цв 545/156 > 103/53, М 239/106 > 69/45, ОМ 160/82 > 52/36, АБ 241/64 > 46/32, П 303/138 > 44/36, Ахм 122/50 > 34/24, Ес 130/57 > 25/21, Анн 89/47 > 24/17, Куз 143/63 > 24/18.

Средняя доля контекстов, сохраняемых эвристемами:
А — 0.12 (354 < 2981).
Б[1] — 0.24 (545 < 2247).

(С чем надо связать такие различия по буквам в степени компрессии, пока неясно. Возможно, и с чрезмерной жесткостью отбора на первых порах, как и с либерализмом на отрезке *Б*[1]. Не исключено, что и со спецификой самих слов на *А*; ср. союз *а*.)

Суммарная общая доля сохранения контекстов (мера компрессии в «Поэтическом Ожегове»):
А + *Б*[1] ((354 + 545) < (2981 + 2247) = (899 < 5228) = 0.17.

Распределение доли таких сохраняемых контекстов по авторам:
А — Хл (50<176) 0.28, ОМ 0.24, Ахм 0.18, Анн 0.16,
АБ 0.12, Ес 0.11, Куз 0.08, П 0.08, Цв 0.08, М 0.07.
Б[1]№ — Хл (124<275) 0.45, ОМ 0.32, М 0.29, Ахм 0.28, Анн 0.27,
АБ 0.19, Цв 0.19, Ес 0.19, Куз 0.17, П 0.14.

Суммарные авторские доли:
Хл (174 < 451) 0.38, ОМ 0.27, Ахм 0.22, Анн 0.21, АБ 0.16,
Ес 0.15, М 0.15, Цв 0.13, П 0.11, Куз 0.11.

Суммарные коэффициенты отбора:
А — контекстный 0.12, креатем в эвристемы 0.23.
Б[1]№ — контекстный 0.24, креатем в эвристемы 0.45.

Средние коэффициенты «стойкости» по всему материалу А и Б[1]:
контекстный 0.17,
креатемный 0.3.

(Повторимся: данных о «стойкости» личных и общественных креатем на пути их становления эвристемами для каждого из поэтов пока не собрано ни для *А*, ни для *Б*[1].)

5. Автору представляются более чем любопытными полученные таким опытным, но, конечно, лишь относительно независимым от «возмущений» и «шумов» путем общие показатели по всем 10 поэтам — нашим источникам. Предварительность этих данных настойчиво подчеркнем. Их обсуждение, на которое мы рассчитываем, позволило бы в той или иной мере уточнить полученную здесь картину и углубить ряд представлений филологии об эстетике слова в XX веке. Более строгие, чем использованные, подходы и подсчеты, несомненно, уточнят также смысл статистических распределений. Поэтому не станем торопиться с адекватной, многомерной интерпретацией приведенных данных и тем более — с легковесно однозначной (вроде «Хл — безусловный "лидер", АБ — "середняк"!»). Снова обратимся к вопросам, связанным и с «измерениями языка».

Имя пространства, в котором, пробуя проложить маршрут и намечая ориентиры, мы располагаем лишь схемой координат, хотелось бы прочно связать с Хлебниковым. Оно, однако, могло бы отзываться и на разные легитимные «отчества», так как в нем заметно также кое-что «гумбольдтовское» («энергийное»), «лобачевское», «потебнианское», «постсоссюровское» и то, чем оно обязано в своем выявлении ряду

других упомянутых выше вех XX века на основе главного — эвристической природы самого́ языка.

Инерция игровых, т. е. развлекательных, подпарадигм постмодернизма и масскульта (а-эвристических, чтобы не сказать некорректно: «одномерных») не должна помешать развивающей и многообещающей Игре со смыслами иерархий, которые представлены выше перечнями цифровых показателей. Условно принимая их за «истинные», полезно продумать разные следствия предлагаемых ими «истин» для характеристик творчества каждого из поэтов, причины стойкости и переменчивости «местничества», возможные пере- и недооценки реальных ролей/мест и тенденций в современных аксиологиях. Ясно, что к истинности без кавычек не пробиться без многомерных оценок *качества* «сильных» контекстов, отобранных в Приложения. Отсюда — пожелания: «индексации качества» как задачи для экспертов; номинации «Контекст года» — для всего Общества.

В такой Игре литературоведам и лингвистам пришлось бы искать единый (мета) язык обсуждений, а для этого лишний (или первый) раз заглянуть в «Зангези», «плоскость мысли IX», чтобы, через эстетику «звездного языка», представить себе всю гамму видов разума, необходимых для успеха: *Выум* и *Ноум*, *Гоум* и *Лаум*, и др. из большого списка (см. их определения: [Хлебников, 1986:483]), особенно *Раум* — «не знающий границ, преград, лучистый, сияющий ум», — а также в статью «Литературная Москва» Мандельштама (1922), настаивавшего, что «изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку». В серьезной Игре они, память (сло́ва и контекста) и «эвристический выдум», должны действовать так же неразделимо. Заметим, что в контекстах из наших Приложений спонтанно заявила о себе как активная и основа *игр-*.

Другие вопросы. Например, о том, насколько различными могут оказаться цифры, полученные участниками работы на соседних отрезках «Поэтического Даля» (после взаимной коррекции отобранного); подтвердятся ли значительные расхождения в цифрах по Блоку и Хлебникову; подкрепят ли они, и если да, то в какой мере, самое идею парадигмального противостояния этих двух эвристик; как все же изменится картина статистических распределений, если порции «входного» материала начать выравнивать по числу контекстов или креатем, а не исходя от числа эвристем; наконец, как скажется на «природе эвристем» понятийная и этическая роль в жизни общества той или иной креатемы (ср. комментарий к статьям ГРЕХ, ДЕНЬ и ДЕНЬГИ в работе [Григорьев, 2003 б:19–23]; ее статистику мы уточнили, но главные идеи потребуют развития и проверок). Этот последний вопрос об особого рода *идеографии* креатем и эвристем перерастает в головоломную проблему «идеографической с и л ы » стоящих за ними денотатов (в некоем «пятимерном пространстве-времени»?!).

Уже здесь и сейчас нельзя абстрагироваться от значительных различий между поэтами в отношении суммарных объемов тех авторских источников — текстовых материалов, на которых [Словарь, 2001–] выстроил свою единую базу данных, как и от пестроты текстологических уровней ее источников. Так же ясно, что наши начальные грубоватые «глазомерные съемки» в 4-мерном пространстве поэзии и ее языка в дальнейшем должны будут учитывать у поэтов и детали хронотопа, дифференцируя контексты: важно, какая именно их часть относится к «поэзии третьего тома» у АБ, к «до 1921 г.» у Хл, «до 1930 г.» у П, к «после России» у Цв, к «первому тому» у М и т. п.

Ранее, почти «на глазок», мы предполагали, что общая *мера* задуманной компрессии для контекстов будет близка к десятикратной, а словник экспрессем сократится при этом существенно менее чем в 10 раз [Григорьев, 2003 б, 23]. Первые опыты говорят о том, что (хотя бы на отдельных волнах материала) мера контекстной комп-

рессии примерно такова, а набор экспрессем (теперь уже *креатем* при их трансформации в *эвристемы*) сохраняется даже более чем в четвертой-пятой части...

Основные задачи этой публикации могли бы считаться выполненными. Внимание филологов еще раз привлечено к понятию экспрессемы как единицы поэтического языка, которая, полуподобно падежной или словообразовательной «малой парадигме», упорядочивает разные трансформы художественной, в данном случае — стихотворной, речи. Вместе с тем выдвинуты «трансформы» понятия «экспрессема» — идея 4-го измерения языка и термины *эвристика*, *креатема* и *эвристема*. На суд велимироведам (и не только им!) ниже предлагается начальная, но вполне ответственная выборка «сильных» контекстов Хлебникова на всем множестве его стихотворных строк и строф, вошедшем в [Словарь, 2001], но пока лишь по материалам статей на букву *А* (зато и в соположении с Блоком, и в эвристемной полноте). Особая желательность обсуждения нашей выборки и статистики связана также с тем, что, отсеивая относительно «слабые» контексты, мы следовали принципу равенства контекстов перед системой применяемых критериев отбора (это — очевидная или впервые обнаруженная/утверждаемая идейно-эстетическая значимость конкретного контекста; его известность, resp. цитируемость; (прото)афористичность; возможная трансформируемость; слово в контексте заглавия, особо яркого образа; этические моменты — ср. помету *Хм.* и т. д.; подробности — опять же в работе [Григорьев, 2003 б]). Как-то все это выглядит при взгляде со стороны?..

Вместе с тем и упомянутая помета *Хм.*, и пересечения эвристики с этикой (ср. «принцип интеллигентности» Чехова [Григорьев, 2000, по указат.] с Этикой как частью Эстетики у Витгенштейна; см. п.1), и внимание к еще одной вершине в треугольнике отношений Блок — Хлебников — Маяковский заставляют снова обратиться к парадигме Маяковского. Тоже не исчерпанную, но долгое время выступавшую в роли былой екатерининской «картошки» (Пастернак), ее обрекли (как и самого́ ее застрельщика) на затянувшуюся «вторую смерть». Приходится сказать, что «горлан-главарь» не познал (пока?) «второго рождения» в кругу, возможно, достойных восприемников, а не тех, кто десятилетиями бездумно «писáл под Маяковского». Его эвристика, очищенная от претенциозных наслоений, наросших на ней под флагом «большого стиля», и вся «сила контекстов», живых и сейчас, заслуживает отдельного нелегкого идиостилевого, но не в изоляции от идЕостиля и интеридиостилистики, исследования.

Дело в том, что трудности здесь обусловлены и рядом этических моментов, в том числе продолжающимися спекуляциями на драме Хлебникова. На исходе 1921-го, необыкновенного «болдинского года» (таким был у него и 1920-й), он возвращается в Москву и проводит свою последнюю, великую и печальную «болдинскую весну» в постоянных контактах с Маяковским. Рукописи, оставленные последнему почти три года назад, но так и не изданные, к автору не вернулись. Кто бы конкретно ни был в этом виноват, Хлебникова оттолкнуло полнейшее равнодушие друга к их судьбе, очевидной своей потребности в них и к усилиям других людей напечатать никому тогда не известные «Зангези» и «Доски судьбы». В этой связи в 1922 г. и годы спустя было сказано немало «сильных» несправедливых слов. Но уже давно ни один ученый не обвиняет Маяковского в «краже», «укрывательстве» или «сокрытии» рукописей (как когда-то не только сам Хлебников и преданный ему П.В. Митурич), в «варварстве» или «лицемерии». Обсуждается же нечто совсем иное: оправдывает ли современный «суд чести» имевшее место «полупилатство»; если угодно, пренебрежение обязанностями, долгом друга, *неоказание* другу той помощи, в которой он прежде

всего нуждался; если угодно, измена *такой* многолетней дружбе и *надеждам* друга на нее?

Поэтому попытки снять с Маяковского как «друга» всякую его *моральную* вину в этом «деле» затасканными ссылками на *узко юридические* «свидетельства-показания» (Винокура и Якобсона 1924 г. в записной книжке поэта), даже на 4 млн. руб. помощи умирающему (другие помогали и суммами, и *делами*; кстати, если в 4 млн. нет и тени «отступного», много ли в них нынешних рублей, евро или $?) — эти попытки просто не идут к делу. А швырки из тонированного такими подтасовками стеклянного дома, возведенного на песке, негодующих камушков в Сеть (<http:// www. vremyamn.ru>) и оппонентов вовсе не «ставят точку» в проблеме «оправдания». Смысл этой «точки» иной: нравственная глухота монологиста, отводящего нам глаза от того в поведении «подзащитного», что́ до боли отдавало «умыванием рук», уводит из столкновения парадигм и эвристик великих поэтов именно этический компонент, а это он в конце-то концов и развел их человечески и эстетически [Григорьев, 2002:232–242]. При том, что «неузнаваемый», «смущавшийся» в конце апреля 1922 г. Маяковский, видимо, сам осознавал что-то вроде «вины за развод» (ср. [Андриевский, 1985:241]; в Сети это свидетельство, разумеется, обойдено; «сокрыто»?), публично он так и не раскаялся.

Что касается «лицемерия», за ним полезно обратиться к Шкловскому. Панегирист на словах в отношении к Хлебникову, он все-то просил прощения за недостаток ученого внимания к поэту (и свой недосуг), поминал его по разным поводам. А кончил тем, что мерзейшим образом «остран(н)ил» Будетлянина на своих страницах, отложенных до и дождавшихся 100-летия «себя, любимого», указав желающим, как пляшут на чужой (и своей) могиле (см.: [Григорьев, 2000:21]). Дикость, варварство и цивилизация нередко и сегодня предстают в одной упаковке. Вот так «раскаялся» Шкловский.

О парадигме Хлебникова еще будет сказано далее, в абзацах, заключающих статью. Пока же предлагаем читателю «контекстную элиту» Блока и Хлебникова по букве *А*, сначала как таковую, затем во всей полноте эвристемного круга. В словаре эвристемы способны говорить достаточно красноречиво сами за себя, кое-где нуждаясь лишь в комментаторской поддержке лексикографа. Но это — пока. Да и сейчас, конечно, такой поддержки уже недостает (ср. перспективную идею Л.Л. Шестаковой; см. выше в конце п.1). Правда, каждый читатель — и сам по себе потенциальный комментатор едва ли не для любого из предпочтенных (а также для «излишних» и почему-либо недооцененных составителем) контекстов. Надо настойчиво повторить: наш коллектив чрезвычайно заинтересован во внимании таких комментаторов-оппонентов-немонологистов.

Графика Приложений упрощена (ср. [Словарь, 2001–]). Заглавия рассматривались как «сильные» вне конкурса. РП — речь персонажа, НАР — несобственно-авторская речь.

Приложение 1

«КОНТЕКСТНАЯ ЭЛИТА» БЛОКА И ХЛЕБНИКОВА В СТАТЬЯХ ПО БУКВЕ А

АВИАТОР АВИАТОР [*посв.* летчику В.Ф. Смиту] *Загл.* АБ910–11

АВОСЬ В бурю родились, плывем на а., Смотрим загадочно, грозно и чудно. Хл913 (245); А., и распарит кручину Хлебнувшая чаю душа! АБ915 (III,155)

АВСТРАЛИЙСКИЙ О, Сад, Сад! <...> Где у австралийских птиц [о лирохвостах] хочется взять хвост и, ударяя по струнам, воспеть подвиги русских. Хл909,11 (185)

АВСТРИЙСКИЙ Эх ты, горе-горькое, Сладкое житье! Рваное пальтишко, Австрийское ружье! *НАР* АБ918 (III,351)

АВТОРИТЕТНО выпивший рабочий А. говорил другим, Что губит каждый день людей вино. *Ирон.* АБ907 (II,295)

АД ПЕСНЬ АДА *Загл.* АБ909 (III,15); Для иных ты — и Муза, и чудо. Для меня ты — мученье и ад. АБ912 (III,9); Ты [художник] знай, Где стерегут нас ад и рай. АБ919 (III,301)

АДАМ Страна, где все люди Адамы, [о Персии; игра слов: адам (*перс.*) — человек] Хл921 (348)

АЗ [*мн. — перен. разг.* — начальные сведения] АЗЫ ИЗ УЗЫ *Загл.* Хл919–20–22 (466)

АЗБУКА Начертана событий а.: Живые люди вместо белого листа. Хл922 (363)

АЗИАТСКИЙ Мы обернемся к вам Своею азиатской рожей! АБ918 (III,360)

АЗИАТЫ Да, скифы мы! да, а. мы, С раскосыми и жадными очами! АБ918 (III,360)

АЗИЯ АЗИЯ *Загл.* Хл919–20–22 (467); О, А.! Себя тобою мучу. Хл919–20–22 (469)

АИ [вид шампанского вина] Я послал тебе черную розу в бокале Золотого, как небо, аи. АБ910 (III,25)

АЙДА Ну, тащися, Сивка / Шара земного. / А. понемногу! *Аллюз.* Хл922 (173)

АКАДЕМИЯ [*в назв.*] И родной для сердца звук — Имя Пушкинского Дома в Академии Наук! АБ921 (III,376)

АКИ [*ст.-слав.*– как] Но вот нечаянный звонок: «Мы погибоша, аки обре!» *РП Цит.* Хл919 (116)

АКТЕР Актеры, правьте ремесло, Чтобы от истины ходячей Всем стало больно и светло! АБ906 (II,123)

АЛЕЙ [*сравн. ст. прил.* АЛЫЙ] И знаменб, а. коня, Когда с него содрали кожу, Когтями старое казня, Летите, на орлов похожи! *РП* [видимо, монолог В.И. Ленина] Хл920 (275)

АЛЕКСАНДР [А.А. Блок] Александру Блоку Посв. Ахм914 (75); Предстало нам — всей площади широкой! — Святое сердце Александра Блока. Цв920 (I,293); На руках во гробе серебряном Наше солнце, в муке погасшее, — Александра, лебедя чистого. Ахм921 (160.2)

АЛЕКСЕВНА см. КНЯГИНЯ *Цит.* АБ919 (III,314)

АЛЕТЬ Алых чернил взаймы у крови <...> Время берет около Троицы, Когда алым пухом Алеют леса-недотроги [в Иране] Хл921 (348)

АЛЕША [А.Е. Крученых] АЛЕШЕ КРУЧЕНЫХ *Загл.* Хл920 (126)

АЛИ [*союз.; прост.*; или] Аль не вспомнила, холера? Али память не свежа? *НАР Бран.* АБ918 (III,352.1); Али руки не в крови Из-за Катькиной любви? *РП* АБ918 (III,356.1); «Что задумался, отец? Али больше не боец? <...>» *РП* Хл920 (275)

АЛЛАХ Я верю, Я верю, что некогда «Майна!» Воскликнет Будда или А.. [*рфм. к* в чехлах] Хл915–19–22 (455)

АЛМАЗ Созрела новая порода, — Угль превращается в а.. [*рфм.* напоказ; о смене поколений] АБ919 (III,301)

АЛОБРОВЫЙ [*нов.*] Там [за лесами] тетеревов алобровых и седых глухарей, Заснувших под снегом, будет лапой Тяжелой давить [о волке] Хл921 (153)

АЛОЕ [*субст. прил.*] — Мать, а мать! Держи ответ! Белой сволочи нет? <...> А я стара, гость! А., белое, Белая кость. Где тут понять? *РП* Хл921 (317) [см. тж БАЛУЯ Хл920 (122)]

АЛОРАТНЫЙ [*нов.*] Почему Бойцов суровые ладони Хватают мертвых за виски И алоратные полки Летят веселием погони? Хл920 (275)

АЛОШАРЫЙ [*нов.*] Мы входим в город Солнцестана, Где только мера и длина. Где небо пролито из синего кувшина, Из рук русалки темной площади, И алошарая вершина Светла венком стеклянной проседи, Хл920 (118.3)

АЛФЕРОВО [село в Ардатовском уезде б. Симбирской губ.] АЛФЕРОВО *Загл.* Хл910 (70)

АЛЫЙ будет сорванною с петель, И поперек желанья бога, Застава к алому чертогу, Куда уж я поставил ногу. *РП* [монолог В.И. Ленина] Хл920 (275); Я род людей сложу как части Давно задуманного целого. Рать алая! Твоя игра! Нечисты масти У вымирающего белого! *РП ib.*; Учебников нам скучен щебет, Что лебедь черный жил на юге, Но с алыми крылами лебедь Летит из волн свинцовой вьюги. Хл920,21 (281); Где битвы алое говядо Еще дымилось от расстрела, Идет свобода Неувяда, *ib.*; прошло два в двенадцатой Степени дней Со дня алой Пресни. *РП* Хл920–22 (491); Железо и железо! Где зелень прежняя? Трава бывалая? И знамя алое? Хл921 (342); вечерние гаснут лучи, Ясная зайчиков алых чума В зелени прежней, кладбище солнца, темнеет, пора! Хл922 (363); Кап, кап, кап! Падали вишни в кувшин, Алые слезы садов. *ib.* [см. тж АЛЕТЬ]

АЛЬ [*нов.*; *вар.* к АЛОСТЬ] Друзья! И мальчики! Давайте этими вселенными Играть преступно в альчики. И парусами вдохновенными Мы тронем аль чеки. *Хм.* Хл922 (363)

АЛЬЧИКИ [*обл.*; игра в кости] см. АЛЬ Сущ.

АМЕРИКА НОВАЯ АМЕРИКА *Загл.* [о России] АБ913 (III,268)

АМЕТИСТ АМЕТИСТ *Загл.* АБ900 (I,459.2)

АМУР [в др.-рим. мифологии — бог любви] Туда, туда, где Изана<м>и Читала «Моногатари» Перуну <...>, Где А. целует Маа-Эму, А Тиэн беседует с Индрой, <...> И Хокусаем восхищена Астарта,– туда, туда! Хл920,21 (281)

АНАЛОЙ И вспомнил я тебя пред аналоем, [*рфм.* к роем] АБ908 (III,64)

АНГЕЛ [а. и А.] Мой Друг, мой А., мой Закон! АБ902 (I,515.3); СУСАЛЬНЫЙ АНГЕЛ *Загл.* АБ909 (III,133); Так вонзай же, мой а. вчерашний, В сердце узкий французский каблук! АБ911 (III,31); Страна — под бременем обид, Под игом наглого насилья — Как а., опускает крылья, Как женщина, теряет стыд. АБ919 (III,339)

АНГЕЛЬСКИЙ Заплетаем, расплетаем Нити дьявольской Судьбы, Звуки ангельской трубы. АБ906 (II,112)

АНГЛИЙСКИЙ [*прил.*] Толпы́ последних поколений, Быть может, знать обречены, О чем не ведал старый гений [Шекспир] Суровой А́нглийской страны. АБ900 (I,455.1)

АНДРЕЙ [А.Белый] АНДРЕЮ БЕЛОМУ *Загл.* АБ904 (II,313)

АННА [А.А.Ахматова] АННЕ АХМАТОВОЙ *Загл.* АБ913 (III,143)

АННА [донна А.; лит. персонаж] А., А., сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны? АБ910–12 (III,80)

АНЧАР А вы, старейшие из старых, Старее, нежели Додо, Идите прочь! Не на анчарах Вам вить воробушка гнездо. Хл915 (95.1)

«АПОЛЛОН» [*назв.*; лит. журнал, издававшийся С.К. Маковским в нач. XX в. в Петербурге] ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШУТКА НА РОЖДЕНИЕ «АПОЛЛОНА» *Подзаг.* [к диалогам «Чертик»] Хл909 (391)

АПТЕКА Ночь, улица, фонарь, а., Бессмысленный и тусклый свет. Живи еще хоть четверть века — Все будет так. Исхода нет.// Умрешь — начнешь опять сначала,

И повторится все, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, А., улица, фонарь. *Хм.* АБ912 (III,37)

АРАБСКИЙ Скажи мне, чертежник пустыни, Арабских песков геомéтр, Ужели безудержность линий Сильнее, чем дующий ветр? [*обращ. к* В. Хлебникову] ОМ933–34 (203.2) [NB: в статье т.1 Словаря (2001) контекст не представлен!]

АРАПНИК Бабка заплакала. Вся побледнела. <...> «Барин, а барин! Спасите меня!» <...> «Арапником будет Спаситель, Ты ему [щенку] матка, Кабыздох был родитель». *РП* Хл921 (296)

АРОМАТ Ведь я — сочинитель, Человек, называющий все по имени, Отнимающий а. у живого цветка. АБ908 (II,288)

АРФА АРФЫ И СКРИПКИ *Загл.* АБ908–16 (III,158); Усыпленные жизнию струны Напряженной, как а., души. АБ912 (III,202)

АСПАРУХ [или Исперих (ок. 644 — ок.700) — хан протоболгарской державы] АСПАРУХ *Загл.* Хл911 (417)

АССИРИЯ На Ассирию башен намек, [об Астрахани] Хл913 (245)

АСТАРТА [в зап.-семит. мифологии — богиня любви, плодородия] см. АМУР и ТУДА Хл920,21 (281)

АСЬ [*в знач. сущ.* РАЗ; *прост.*] Я, человечество, мне научу Ближние солнца честь отдавать! «Ась, два»,– рявкая солнцам сурово. *НАР?* Хл921 (133)

АТЛАНТИДА ГИБЕЛЬ АТЛАНТИДЫ *Загл.* Хл912 (216)

АУКАТЬ Ветер сосною люлюкает, Кто-то поет и аукает, Веткой стоокою стукает. Хл921 (159)

АУКАЯ [*разг.*] Я [русалка] белорукая, Я белокожая, Ручьям а., На щук похожая, РП Хл912 (222)

АУЛ Аул рассыпан был, казались сакли Буквами нам непонятной речи. Хл921 (145)

АФРИКА Другую жизнь узнал тот угол, Где смотрит Африкой Россия, [об Астраханском крае] Хл913 (245)

АХ [*междом.*] Вон там на дорожке белый встал и стоит виденнега! Вечер ли? Дерево ль? Прихоть моя? Ах, позвольте мне это слово в виде неги! Хл909 (59); Ах, мусульмане те же русские, И русским может быть ислам. Хл913 (245)

А-ХА́-ХА [*нов.*] Ветер баловень — а-ха-ха! — Дал пощечину с размаха, Судно село кукарачь, Скинув парус, мчится вскачь. Хл920–21 (129)

АХАЯ Ухая, охая, а., всей братвой Поставили поваленный поезд, На́ пути — катись. Хл921 (167.2)

АХМАТОВА [псевдоним; Анна Андреевна Ахматова (Горенко) (1889–1966) — рус. поэтесса; *см. тж* АННА] АННЕ АХМАТОВОЙ *Загл.* АБ913 (III,143); И пока над Царским Селом Лилось пенье и слезы Ахматовой, Я, моток волшебницы разматывая, Как сонный труп, влачился по пустыне, Хл921–22 (166)

А-ЦА-ЦА́ [*нов.? междом.*] см. ВОЛНА Хл920–21 (129)

Приложение 2

ЭКСПРЕССЕМЫ-ЭВРИСТЕМЫ В СБОРЕ СТАТЕЙ ПО БУКВЕ «А»

А [*союз, част., междом.*] А НЕБО БУДУЩИМ БЕРЕМЕННО... *Загл.* ОМ923 (306); ...а так как мне бумаги не хватило, Я на твоем пишу черновике. И вот чужое слово проступает, Ахм940 (274)

АБАЖУР ПОД ЗЕЛЕНЫМ АБАЖУРОМ *Загл.* Анн900 (79.2); Посмотри, как преображена огневой кожурой абажура Конура, край стены, край окна, Наши тени и наши фигуры. П956 (II,77)

АББАТ АББАТ *Загл.* ОМ915 (102)

АБЗАЦ Глотатели пустот, Читатели газет! Газет — читай: растрат, Что ни столбец — навет, Что ни а. — отврат... *Ирон.* Цв935 (II,334)

АБРИС Одной лилеи белоснежной Я в лучший мир перенесу И аромат и а. нежный. Анн900-е (173.3)

АВВА На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси. [*парафраз обращ.* Иисуса Христа к Богу Отцу] П946 (III,511.1)

АВГУРЫ — Пушкин — в роли русопята? Ох, брадатые а.! Задал, задал бы вам бал Тот, кто царскую цензуру Только с дурой рифмовал, *Ирон.* Цв931 (II,281)

АВГУСТ [*назв.* месяца] АВГУСТ *Загл.* Анн900 (61); Тот а., как желтое пламя, Пробившееся сквозь дым, Тот а. поднялся над нами, Как огненный серафим. [о нач. Первой мировой войны] Ахм915 (165.2); И — месяц Цезаря — мне а. улыбнулся. [назв. месяца связано с именем рим. императора Августа Октавиана] ОМ915 (105.2); ПСКОВСКОЙ АВГУСТ *Загл.* Куз917 (180); А. — астры, А. — звезды, А. — грозди Винограда и рябины Ржавой — А.! Цв917 (I,334.1); ночи августа / звездой набиты / нагусто. М926 (193); ДЛЯ АВГУСТА *Загл.* Куз927 (306); АВГУСТ *Загл.* П953 (III,525); Шестое августа по-старому, Преображение Господне. *ib.*

АВДОТЬЯ [*вар. к* [ЕВДОКИЯ]; Евдокия Федоровна Лопухина (1669–1731) — первая жена Петра I] И царицей Авдотьей заклятый, Достоевский и бесноватый Город в свой уходил туман, [по ист. легенде, Лопухина прокляла Петербург словами: «Быть пусту месту сему!»] Ахм940 (286)

АВИАТОР АВИАТОР [*посв.* летчику В.Ф.Смиту] *Загл.* АБ910–11 (III,33)

АВОСЬ В бурю родились, плывем на а., Смотрим загадочно, грозно и чудно. Хл913 (245); А., и распарит кручину Хлебнувшая чаю душа! АБ915 (III,155)

«АВРОРА» И дымом пламенной «Авроры» Взошла железная заря. Ес925 (III,40)

АВСТРАЛИЙСКИЙ О, Сад, Сад! <...> Где у австралийских птиц [о лирохвостах] хочется взять хвост и, ударяя по струнам, воспеть подвиги русских. Хл909,11(185)

АВСТРИЙСКИЙ Эх ты, горе-горькое, Сладкое житье! Рваное пальтишко, Австрийское ружье! *НАР* АБ918 (III,351)

АВТОГРАФ Через все вам лицо — а.! *Презр.* Цв932–35 (II,308)

АВТОМОБИЛИЩЕ АВТОМОБИЛИЩЕ *Загл. Детск.* ОМ926 (329.2)

АВТОМОБИЛЬ Меж стволов снуют автомобили, — Золотые майские жуки. Цв[911] (I,162) [*см. тж* ВСЕЕВРОПЕЙСКИЙ АБ909, РОЖОК АБ910]

АВТОПОРТРЕТ АВТОПОРТРЕТ *Загл.* ОМ[913] (295)

АВТОР СЕБЕ, ЛЮБИМОМУ, / ПОСВЯЩАЕТ ЭТИ СТРОКИ АВТОР *Загл.* М916 (61) [*см. тж* КНИГА ОМ930]

АВТОРИТЕТНО выпивший рабочий А. говорил другим, Что губит каждый день людей вино. *Ирон.* АБ907 (II,295)

АГИТАТОР Слушайте, / товарищи потомки, / агитатора, / горлана-главаря. М929–30 (600)

АД ПЕСНЬ АДА *Загл.* АБ909 (III,15); Для иных ты — и Муза, и чудо. Для меня ты — мученье и ад. АБ912 (III,9); Мы не пророки, даже не предтечи, Не любим рая, не боимся ада, ОМ912 (82); А та, что сейчас танцует, Непременно будет в аду. Ахм913 (52); Лучше буду Полымем пылать в аду! Цв918 (I,383.2); Ты [художник] знай, Где стерегут нас ад и рай. АБ919 (III,301); Помножим Нужду на нежность, ад на рай, <...> И мы получим этот край. [о Грузии] П930 (I,374)

АДАЖИО Мы с тобой в Адажио Вивальди Встретимся опять. Ахм963 (233)

АДАМ Довольно жить законом,/ данным Адамом и Евой. М918 (81); АДАМ *Загл.* Куз919–20 (227); Страна, где все люди Адамы, [о Персии; игра слов: адам (перс.) — человек] Хл921(348); ПЕРВЫЙ АДАМ *Загл.* Куз922 (273)

АДМИРАЛТЕЙСТВО АДМИРАЛТЕЙСТВО *Загл.* ОМ913 (88.1)

АДОВЫЙ Товарищ Ленин,/ работа адовая/ будет сделана/ и делается уже. М929 (358)

АДРЕС Петербург! У меня еще есть адреса, По которым найду мертвецов голоса. ОМ930 (168.2)

АДРИАТИКА О, если б распахнуть, да как нельзя скорее, На Адриатику широкое окно. ОМ933,35 (195)

АДСКИ Молот жизни мучительно, а. тяжел, И ни искры под ним... красоты... Анн901 (76)

АДСКИЕ [*субст. прил.*] Нас мало. Нас, может быть, трое Донецких, горючих и адских [*рфм.*: солдатских] П921 (I,203)

АЗ [*мн. — перен. разг.* — нач. сведения] АЗЫ ИЗ УЗЫ *Загл.* Хл919–20–22 (466)

АЗБУКА Начертана событий а.: Живые люди вместо белого листа. Хл922 (363)

АЗИАТСКИЙ Мы обернемся к вам Своею азиатской рожей! АБ918 (III,360); Ты, Рассея моя... Рас...сея... Азиатская сторона! Ес923 (II,123)

АЗИАТЫ Да, скифы мы! да, а. мы, С раскосыми и жадными очами! АБ918 (III,360); Поэты — все единой крови. И сам я тоже азиат *Аллюз.* Ес924 (II,207)

АЗИЯ АЗИЯ Загл. Хл919–20–22 (467); О, А.! Себя тобою мучу. Хл919–20–22 (469); Золотая дремотная А. Опочила на куполах [*рфм. к* вязевый] Ес922–23 (II,121); Культура нужна./ А мы —/ Азия-с! [*рфм. к* базис] РП *Ирон.* М927 (534); Ты, А., — родина родин! Вместилище гор и пустынь... Ахм944 (327) [*см. тж* АРМЕНИЯ ОМ930 (162.3)]

АЗОРСКИЕ [*в назв.*] Вот и жизнь пройдет,/ как прошли А./ острова. М925 (176)

АЗРАИЛ [или Израил; в мусульманской мифологии — ангел смерти] АЗРАИЛ *Загл.* Цв923 (II,168.1)

АИ [вид шампанского вина] Я послал тебе черную розу в бокале Золотого, как небо, аи. АБ910 (III,25)

АЙДА Ну, тащися, Сивка/ Шара земного./ А. понемногу! *Аллюз.* Хл922 (173)

АЙЯ-СОФИЯ [храм Св.Софии в Константинополе] АЙЯ-СОФИЯ Загл. ОМ912 (83); Быть может, мы Айя-София С бесчисленным множеством глаз. [*рфм. к* живые] ОМ933–34 (203.1)

АКАДЕМИЧЕСКИЙ рисующие себе грядущее/ огромным академическим пайком. *Ирон.* М921(95)

АКАДЕМИЯ [*в назв.*] И родной для сердца звук — Имя Пушкинского Дома в Академии Наук! АБ921(III,376)

АКВАМАРИН А. и хризопраз Сине-зеленых, серо-синих, Всегда полузакрытых глаз. Цв913 (I,185)

АКВАРЕЛЬ АКВАРЕЛЬ *Загл.* Цв[909] (I,40.2)

АКИ [*ст.-слав.*– как] Но вот нечаянный звонок: «Мы погибоша, аки обре!» *РП Цит.* Хл919 (116)

АКМЕИСТИК футуристики,/ имажинистики,/ акмеистики,/ запутавшиеся в паутине рифм. [*рфм.* к мистики] *Ирон.* М921 (95)

АКРОПОЛЬ О, Европа, новая Эллада, Охраняй А. и Пирей! ОМ916 (114.2)

АКРОСТИХ АКРОСТИХ *Загл.* [*посв.* В.Я. Брюсову] Куз908 (126); Отростки ливня грязнут в гроздьях И долго, долго, до зари Кропают с кровель свой а., Пуская в рифму пузыри. П922 (I,220)

АКТ Версты обвинительного акта. П926–27 (I,332); Все уже на местах, кто надо, Пятым актом из Летнего сада Веет... Ахм940 (283)

АКТЕР Актеры, правьте ремесло, Чтобы от истины ходячей Всем стало больно и светло! АБ906 (II,123); милые актеры без большого таланта, принесшие школу чужой земли, Куз907 (21); Нам свежесть слов и чувства простоту Терять не то ль, что живописцу — зренье Или актеру — голос и движенье, Ахм915 (84.2); АКТЕРУ, ИГРАВШЕМУ ИСПАНЦА *Загл.* [обращ. к С.И.Антимонову] ОМ917 (343.3); АКТЕР И РАБОЧИЙ *Загл.* ОМ920 (305); Но старость — это Рим, который Взамен турусов и колес Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез. П930–31(I,412)

АКТРИСА Это волнующаяся а. С самыми близкими в день бенефиса. [о новогодней елке] П941 (II,33)

АКУЛА С волками площадей// Отказываюсь выть. С акулами равнин Отказываюсь плыть — Цв939 (II,360.2)

АКЦИОНЕР Акционеры/ сидят увлечены,/ делят миллиарды, *Ирон.* М925 (215)

АЛЕЙ [*сравн. ст. прил* АЛЫЙ] И знамена́, а. коня, Когда с него содрали кожу, Когтями старое казня, Летите, на орлов похожи! *РП* [видимо, слова В.И. Ленина] Хл920 (275)

АЛЕКСАНДР [А. Македонский (356–323 до н. э.)] АЛЕКСАНДР У ФИВ *Загл.* Ахм961 (242.2)

АЛЕКСАНДР [А.С.Пушкин] О, А.! Ты был повеса, Как я сегодня хулиган. Ес924 (II,164); Вот когда/ и горевать не в состоянии —/ это,/ А. Сергеич,/ много тяжелей. М924 (123)

АЛЕКСАНДР [А.А. Блок] Александру Блоку *Посв.* Ахм914 (75); Предстало нам — всей площади широкой! — Святое сердце Александра Блока. Цв920 (I,293); На руках во гробе серебряном Наше солнце, в муке погасшее, — Александра, лебедя чистого. Ахм921 (160.2)

АЛЕКСАНДР [А.Г. Айзенштадт] Жил А. Герцевич, Еврейский музыкант. Он Шуберта наверчивал, Как чистый бриллиант. ОМ931 (172); Что, А. Герцевич, На улице темно? Брось, А. Сердцевич, — Чего там! Все равно! *ib.*; Все, А. Герцевич, Заверчено давно. Брось, А. Скерцевич, — Чего там! Все равно! *ib.*

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ *Загл.* Куз905–08 (61); Александрийские чертоги Покрыла сладостная тень. Пушкин *Эпграф* Ахм940 (183)

АЛЕКСЕВНА *см.* КНЯГИНЯ *Цит.* АБ919 (III,314)

АЛЕКСЕЙ [А.Е. КРУЧЕНЫХ; см. тж АЛЕША] АЛЕКСЕЮ КРУЧЕНЫХ *Загл.* П946 (II,541)

АЛЕКСИЙ [*церк. форма* имени Алексей; Алексей Николаевич Романов (1904–1918) — сын Николая II] За Отрока — за Голубя — за Сына, За царевича младого Алексия Помолись, церковная Россия! Цв917 (I,341.1); Грех отцовский не карай на сыне. Сохрани, крестьянская Россия, Царскосельского ягненка — Алексѣя! *ib.*

АЛЕТЬ Алых чернил взаймы у крови <...> Время берет около Троицы, Когда алым пухом Алеют леса-недотроги, [в Иране] Хл921 (348)

АЛЕША [А.Е. Крученых; см. тж АЛЕКСЕЙ] АЛЕШЕ КРУЧЕНЫХ *Загл.* Хл920 (126)

АЛЕШКА [*разг.; в знач. нариц.*] «Жизнь свою за други своя», Незатейливые парнишки — Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, Внуки, братики, сыновья! Ахм944 (201)

АЛИ [*союз и част.; нар.-поэт. и прост.*; или, разве, неужели; *см. тж* АЛЬ] Отчего вам хныкать, бабы, Домекнуться не могу. Али руки эти слабы, Что пешню согнут в дугу. *НАР* Хм. Ес915 (I,151); Аль не вспомнила, холера? Али память не свежа? *НАР Бран.* АБ918 (III,352.1); Али руки не в крови Из-за Катькиной любви?

РП АБ918 (III,356.1); «Что задумался, отец? Али больше не боец? <...> » *РП* Хл920 (275)

АЛКОГОЛЬ Я очень и очень болен. <...> как рощу в сентябрь Осыпает мозги а.. [*рфм.* к боль] Ес925 (III,209)

АЛЛАХ Я верю, Я верю, что некогда «Майна!» Воскликнет Будда или А.. [*рфм.* к в чехлах] Хл915–19–22 (455)

АЛЛЕЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ СВЕТ В АЛЛЕЕ *Загл.* Анн900-е (61); Смуглый отрок бродил по аллеям, У озерных грустил берегов, И столетие мы лелеем Еле слышный шелест шагов. [об А.С. Пушкине] Ахм911 (24.2); ЛИПОВАЯ АЛЛЕЯ *Загл.* П957 (II,84)

АЛЛИТЕРАЦИЯ Степа творит,/ не затемняя сознания,/ без волокиты аллитераций/ и рифм. *Ирон.* М926 (238)

АЛМАЗ Увы, стеклом был лживый тот а.! Куз906–07 (32); Созрела новая порода, — Угль превращается в а.. [*рфм.*: напоказ; о смене поколений] АБ919 (III,301); С утра жара. Но отведи Кусты, и грузный полдень разом Всей массой хряснет позади, Обламываясь под алмазом. П927 (I,241); Как играют алмазы, Как играет вино, Как играть без отказа Иногда суждено. [об игре артистки] П957 (II,112)

АЛМАЗНЫЙ Наша земля. Воздух — наш. Наши звезд алмазные копи. М917 (65); Над городом древним алмазные русские ночи [о г. Бежецке] Ахм920 (136.2)

АЛОБРОВЫЙ [*нов.*] Там [за лесами] тетеревов алобровых и седых глухарей, Заснувших под снегом, будет лапой Тяжелой давить, [о волке] Хл921 (153)

АЛОЕ [*субст. прил.*] — Мать, а мать! Держи ответ! Белой сволочи нет? <...> А я стара, гость! А., белое, Белая кость. Где тут понять? *РП* Хл921 (317) [см. тж БАЛУЯ Хл920 (122)]

АЛО-ЗОЛОТОПЕРЫЙ [*нов.*] Смотрю на зимние горы я: Как простые столы они пестры. Разостлались ало-золотоперые По небу заревые хвосты. [о Хоросане] Куз917 (203)

АЛОРАТНЫЙ [*нов.*] Почему Бойцов суровые ладони Хватают мертвых за виски И алоратные полки Летят веселием погони? Хл920 (275)

АЛОСТЬ [ср. АЛЬ (*сущ.*)] А. злата — блеск фазаний в склонах гор! Куз908 (136)

АЛОШАРЫЙ [*нов.*] Мы входим в город Солнцестана, Где только мера и длина. Где небо пролито из синего кувшина, Из рук русалки темной площади, И алошарая вершина Светла венком стеклянной проседи, Хл920 (118.3)

АЛТАРЬ Моя Русь-то! На своем селе мы — царь! Захотим — с конем в а.! *РП* Цв922 (III,327); У нас весною до зари Костры на огороде, — Языческие алтари На пире плодородья. П940,42 (II,22)

АЛФЕРОВО [село в Ардатовском уезде б. Симбирской губ.] АЛФЕРОВО *Загл.* Хл910 (70)

АЛЧУЩИЙ Дух мой а. Переборол уже мечту. В тебе божественного мальчика, — Десятилетнего я чту. [*обращ. к* О.Э.Мандельштаму] Цв916 (I,253.2)

АЛЫЙ То полудня пламень синий, То рассвета пламень а., Я ль устал от четких линий, Солнце ль самое устало — Анн900 (153.2); Но не надо сердцу алых, — Сердце просит роз поблеклых, Гиацинтов небывалых, Анн901 (81.3); И в устах моих — алая нега. Грудь белее нагорного снега. Голос — лепет лазоревых струй. Ахм906 (303); С алым соком ягоды на коже, Нежная, красивая, была На закат ты розовый похожа Ес915–16 (I,204); В углах улыбки, на щеке, На прядях — алая прохлада. П916 (I,249); будет сорванною с петель, И поперек желанья бога, Застава к алому чертогу, Куда уж я поставил ногу. РП [видимо, слова В.И. Ленина] Хл920 (275); Я род

людей сложу как части Давно задуманного целого. Рать алая! Твоя игра! Нечисты масти У вымирающего белого! *РП ib.*; Учебников нам скучен щебет, Что лебедь черный жил на юге, Но с алыми крылами лебедь Летит из волн свинцовой вьюги. Хл920,21 (281); Где битвы алое говядо Еще дымилось от расстрела, Идет свобода Неувяда, *ib.*; прошло два в двенадцатой Степени дней Со дня алой Пресни. *РП* Хл920–22 (491); Железо и железо! Где зелень прежняя? Трава бывалая? И знамя алое? Хл921 (342); вечерние гаснут лучи, Ясная зайчиков алых чума В зелени прежней, кладбище солнца, темнеет, пора! Хл922 (363); Кап, кап, кап! Падали вишни в кувшин, Алые слезы садов. *ib.* [см. *тж* АЛЕТЬ]

АЛЬ [*нар.-поэт.* и *прост.*; *вар. к* АЛИ] «Ты скажи, зачем Прикатил, стрелец? Аль с Москвы какой Потайной гонец?» *РП* Ес924 (III,145)

АЛЬ [*нов.*; *вар.* к АЛОСТЬ] Друзья! И мальчики! Давайте этими вселенными Играть преступно в альчики. И парусами вдохновенными Мы тронем аль чеки. *Хм.* Хл922 (363)

АЛЬПИЙСКИЙ Как шапка холода альпийского, Из года в год, в жару и лето, На лбу высоком человечества Войны холодные ладони. ОМ923 (306)

АЛЬПЫ Чтобы А. — коленом Знал, саванны — ступней. Цв931(II, 294.1); Он дирижировал кавказскими горами И машучи ступал на тесных Альп тропы, [*посв.* А.Белому] ОМ934 (209.1)

АЛЬЧИКИ [*обл.*; игра в кости] см. АЛЬ *Сущ.*

АЛЯ [А.С.Эфрон; *см. тж* АРИАДНА] АЛЯ *Загл.* Цв913 (I,189); Аля! — Будет все, что было: Так же ново и старо, Так же мило. *ib.*; Будет «он» — ему сейчас Года три или четыре... — Аля! — Это будет в мире — в первый раз. *ib.*; АЛЕ *Загл.* Цв914 (I,203.1)

АМБАР Соборы вечные Софии и Петра, Амбары воздуха и света, Зернохранилища вселенского добра И риги Нового Завета. ОМ921, 22 (137)

АМЕРИКА НОВАЯ АМЕРИКА *Загл.* [о России] АБ913 (III,268); Ты балда, Коломб, —/ скажу по чести./ Что касается меня,/ то я бы/ лично —/ я б Америку закрыл,/ слегка почистил,/ а потом/ опять открыл —/ вторично. *Шутл.* М925 (192)

АМЕРИКАНКА АМЕРИКАНКА *Загл.* ОМ913 (91.1)

АМЕРИКАНСКИЙ АМЕРИКАНСКИЕ РУССКИЕ *Загл.* М925 (226)

АМЕТИСТ АМЕТИСТЫ Подзаг. Анн900-е (98.1); АМЕТИСТ *Загл.* АБ900 (I,459.2)

АМОР [*лат.* amor — любовь, Amor — бог любви] Мне, решать привыкшей в мраморе, Тесно в одиночной камере Демократии и Амора. Цв923 (II,182)

АМОРТИЗАЦИЯ Все меньше любится,/ все меньше терзается,/ <...> Приходит/ страшнейшая из амортизаций —/ а. сердца и души. М926 (246)

АМУР [в др.-рим. мифологии — бог любви; см. тж АМОР] АМУР И НЕВИННОСТЬ *Загл.* Куз919–20 (223); Туда, туда, где Изана<м>и Читала «Моногатари» Перуну <...>, Где А. целует Маа-Эму, А Тиэн беседует с Индрой, Хл920,21 (281)

АМУР-ОХОТНИК А.-охотник все стоит на страже, Куз911 (96)

АН [*союз* и *част.*; *прост.*] Этим звездам к лицу б хохотать, Ан вселенная — место глухое. П917 (I,134); Ведь то же/ лицо как будто, —/ ан нет,/ рисуют/ кто поцекистей. М925 (149)

АНАЛОЙ И вспомнил я тебя пред аналоем, [*рфм. к* роем] АБ908 (III,64)

АНАНАС Ешь ананасы, рябчиков жуй,/ день твой последний приходит, буржуй. *Ирон.* М917 (72.1)

АНАФЕМА Что же мне делать, слепцу и пасынку, В мире, где каждый и отч и зряч, Где по анафемам, как по насыпям — Страсти! где насморком Назван — плач! Цв923 (II,185.2)

АНГЕЛ [а. и А.] Мой Друг, мой А., мой Закон! АБ902 (I,515.3); Преграждает путь к позорам А. мой. Куз907 (46); СУСАЛЬНЫЙ АНГЕЛ *Загл.* АБ909 (III,133); Так вонзай же, мой а. вчерашний, В сердце узкий французский каблук! АБ911 (III,31); Отчего же Бог меня наказывал Каждый день и каждый час? Или это а. мне указывал Свет, невидимый для нас? Ахм912 (64); И яблони — что ангелы — белы, Цв916 (I,265.1); О а. залгавшийся, сразу бы, сразу б, И я б опоил тебя чистой печалью! П918 (I,195.1); Страна — под бременем обид, Под игом наглого насилья — Как а., опускает крылья, Как женщина, теряет стыд. АБ919 (III,339); Наградил второю тенью Бог меня — и первым счастьем. Видно с ангелом спала я, Бога приняла в объятья. Цв919 (I,484); Не стыдись, страна Россия! Ангелы — всегда босые... Цв919 (I,502.1); — И а. превращений снова здесь? — Да, а. превращений снова здесь. *тж РП* Куз927 (293.1); Наглый школьник и а. ворующий, Несравненный Виллон Франсуа. ОМ937 (251.1); На свечку дуло из угла, И жар соблазна Вздымал, как а., два крыла Крестообразно. П946 (III,15)

АНГЕЛЬСКИЙ Заплетаем, расплетаем Нити дьявольской Судьбы, Звуки ангельской трубы. АБ906 (II,112)

АНГЛИЙСКИЙ [*прил.*] Толпы́ последних поколений, Быть может, знать обречены, О чем не ведал старый гений [Шекспир] Суровой А́нглийской страны. АБ900 (I,455.1); АНГЛИЙСКИЕ КАРТИНКИ *Загл.* Куз922 (265)

АНГЛИЙСКИЙ [*субст. прил.*] УРОКИ АНГЛИЙСКОГО *Загл.* П917 (I,133)

АНДРЕЙ [А.М. Шенье] АНДРЕЙ ШЕНЬЕ *Загл.* Цв918 (I,393.2)

АНДРЕЙ [А. Белый] АНДРЕЮ БЕЛОМУ *Загл.* АБ904 (II,313); <Стихи памяти Андрея Белого> ОМ934 (206.2)

АНКЕТА тиски анкет, [*рфм.*: в «Огоньке»] П926 (I,545)

АННА [А.А. Ахматова] АННЕ АХМАТОВОЙ *Загл.* ОМ911(340.1), *тж* АБ913 (III,143), Цв915 (I,234), П929 (I,227); Мне дали имя при крещенье — А., Сладчайшее для губ людских и слуха. [Анна (др.-евр.) — грация, миловидность] Ахм913 (152.2); Анне Ахматовой *Посв.* ОМ934 (361.1)

АННА [А. Снегина] АННА СНЕГИНА *Загл.* Ес925 (III,182)

АННА [донна А.; лит. персонаж] А., А., сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны? АБ910–12 (III,80); И была у Дон-Жуана — донна А.. Цв917 (I,337.1)

АННЕНСКИЙ [Иннокентий Федорович (1855–1909) — рус. поэт, переводчик] ПОДРАЖАНИЕ И.Ф. АННЕНСКОМУ *Загл.* Ахм[910] (46); Го́рю и ночью дорога светла. Анненский *Эпгрф.* Ахм913–16 (77); Памяти Иннокентия Анненского *Подзаг.* Ахм945 (243.1); Ты опять со мной, подруга осень! Ин. Анненский *Эпгрф.* Ахм956 (225)

АНТИЧНЫЙ АНТОЛОГИЯ АНТИЧНОЙ ГЛУПОСТИ *Загл. Шутл.* ОМ912–20-е (341.1, 344.4); АНТИЧНАЯ ПЕЧАЛЬ *Загл.* Куз917 (202); АНТИЧНАЯ СТРАНИЧКА *Загл.* Ахм961 (242)

АНТОЛОГИЯ АНТОЛОГИЯ АНТИЧНОЙ ГЛУПОСТИ *Загл. Шутл.* ОМ912–20-е (341.1, 344.4); АНТОЛОГИЯ ЖИТЕЙСКОЙ ГЛУПОСТИ *Загл. Шутл.* ОМ920-е–30-е (347.3)

АНТРЕСОЛЬ даже а. При виде плеч твоих трясло. *Хм.* П917 (I,155)

АНЧАР А вы, старейшие из старых, Старее, нежели Додо, Идите прочь! Не на анчарах Вам вить воробушка гнездо. Хл915 (95.1)

АОНИДЫ [то же, что музы] Но, видит Бог, есть музыка над нами, — Дрожит вокзал от пенья Аонид, ОМ921(139)

АОРТА Играй же на разрыв аорты С кошачьей головой во рту, [*рфм.*: четвертый; о скрипачке Г.В. Бариновой] ОМ935 (213.2); Наливаются кровью аорты, И зву-

чит по рядам шепотком: — Я рожден в девяносто четвертом, Я рожден в девяносто втором... [рфм. тж: истертый] ОМ937 (241.2)

АПЛОДИСМЕНТЫ стихи и оды, / в аплодисментах / ревомые ревмя, *Ирон.* М926 (246)

АПЛОМБ Не меньшею загадкой был и он, Невежда с правоведческим дипломом, Холоп с апломбом и хамелеон, Но лучших дней оплеванный обломок. *Ирон.* П925–31(I,353)

«АПОЛЛОН» [назв.; лит. журнал, издававшийся С.К. Маковским в нач. XX в. в Петербурге] ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШУТКА НА РОЖДЕНИЕ «АПОЛЛОНА» *Подзаг.* [к диалогам «Чертик»] Хл909 (391)

АПОСТОЛ Я <...>, / может быть, просто, / в самом обыкновенном Евангелии / тринадцатый а.. М914–15 (387); А. нежный Клюев Ес917–18 (II,30); Довольно! — / Вскричал / Озверевший а. борща. [об офицере на броненосце «Потемкин»] *Ирон.* П925–26 (I,293)

АПОФЕОЗ А на венцы и на апофеозы — Один ответ: — Откуда мне сие? *Ирон.* Цв918 (I,418.2); Забудешь ты мой профиль горбоносый, И лоб в апофеозе папиросы, Цв[919] (I,495.1); ВСЕ ЧЕТВЕРО (Апофеоз) *Подзаг.* Куз927 (312); А.. А.! [6 раз] *Шутл. ib.*

АПРЕЛЬ [а. и А.] И, ощерясь, зверем отступила За а. упрямая зима. Анн900-е (90); ПАСХА В АПРЕЛЕ *Загл.* Цв910 (I,76); ИЮЛЬ — АПРЕЛЮ *Загл.* Цв[911] (I,152.1); но дай твоих губ неисцветшую прелесть: / я с сердцем ни разу до мая не дожили, / а в прожитой жизни / лишь сотый а. есть. / Мария! М914–15 (402); Налеплено к веткам! Затеплен / А.. Возмужалостью тянет из парка, И реплики леса окрепли. П914 (I,81); Еще нежней, еще прелестней Пропел А.: Проснись, воскресни От сонной, косной суеты! Куз916 (169.1); Весенний день тридцатого апреля С рассвета отдается детворе. П931 (I,419); По капелькам льется душистый а. [*рфм. к* «Тебе ль?»] Ахм940 (270); В апреле запах прели и земли, И первый поцелуй... Ахм957 (236); И усмешка Леля... Не обманывай меня, Первое апреля! Ахм963 (212); Ты [Ленинград] как будто проигран в карты За твои роковые марты И за твой роковой а. Ахм965 (369.2)

АПРЕЛЬСКИЙ Как степь молчит в апрельском провороте! Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст... ОМ935 (211.1)

АПТЕКА Ночь, улица, фонарь, а., Бессмысленный и тусклый свет. Живи еще хоть четверть века — Все будет так. Исхода нет. // Умрешь — начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, А., улица, фонарь. *Хм.* АБ912 (III,37); Он [Блок] прав — опять фонарь, а., Нева, безмолвие, гранит... *Аллюз.* Ахм944 (241)

АРАБСКИЙ Скажи мне, чертежник пустыни, Арабских песков геомéтр, Ужели безудержность линий Сильнее, чем дующий ветр? [*обращ. к* В.Хлебникову] ОМ933–34 (203.2) [NB: в статье т.1 Словаря (2001) контекст не представлен!]

АРАВИЙСКИЙ *см.* КОНЬ Цв924, УРАГАН П930, КРОШЕВО ОМ937

АРАК Кому зима — а. и пунш голубоглазый, Кому душистое с корицею вино, Кому жестоких звезд соленые приказы В избушку дымную перенести дано. ОМ922 (140.2)

АРАП [Психея] — трепещет: Не прожег ли ей перчатку Пылкий поцелуй арапа... [об А.С. Пушкине] Цв920 (I,508.2); — Тоже, мол, / у лефов / появился / Пушкин. / Вот а.! / а состязается — / с Державиным... *НАР Ирон.* М924 (123)

АРАПНИК Бабка заплакала. Вся побледнела. <...> «Барин, а барин! Спасите меня!» <...> «Арапником будет Спаситель, Ты ему [щенку] матка, Кабыздох был родитель». *РП* Хл921 (296)

АРАРАТ дорожный шатер Арарата, ОМ930 (165.2); я все-таки увидел Библейской скатертью богатый А. ОМ931 (180.1)

АРБА Дней бык пег./ Медленна лет а../ Наш бог бег./ Сердце наш барабан. М917 (72.2)

АРЕНА Но кто ж он [художник, артист и т. п.], на какой арене Стяжал он поздний опыт свой? С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой. П936 (II,7)

АРИАДНА [в др.-греч. мифологии — дочь критского царя Миноса] АРИАДНА *Загл.* Куз921 (250); — А., А., Уплывает твой Тезей! *ib.*; АРИАДНА *Загл.* Цв923 (II,186.1)

АРИАДНА [А.С. Эфрон; *см. тж* АЛЯ] В платьице твой вероломный Тезей, Маленькая Ариадна. *Эпгрф. Клмб.* Цв913 (I,189)

АРИОСТ [Ариосто Лудовико (1474–1533) — итал. поэт] АРИОСТ *Загл.* ОМ933 (194)

АРИЯ Бросьте!/ Забудьте,/ плюньте/ и на рифмы,/ и на арии,/ и на розовый куст,/ и на прочие мелехлюндии/ из арсеналов искусств. *Хм.* М921 (95)

АРКА Ведь под аркой на Галерной... А. Ахматова *Эпгрф.* Ахм940 (286); На Галерной чернела а., В Летнем тонко пела флюгарка, *ib.*

АРМЕНИЯ АРМЕНИЯ Загл. [цикла] ОМ930 (160); К трубам серебряным Азии вечно летящая — А., А.! ОМ930 (162.3); в стране субботней, Которую Арменией зовут. ОМ931 (180.1)

АРМИЯ ПРИКАЗ/ ПО АРМИИ ИСКУССТВА *Загл.* М918 (75); ПРИКАЗ № 2/ АРМИИ ИСКУССТВ *Загл.* М921 (95)

АРМЯНСКИЙ Я тебя никогда не увижу, Близорукое армянское небо, ОМ930 (165.2); Дикая кошка — армянская речь, ОМ930 (166.2; ср. 167.2)

АРОМАТ АРОМАТ ЛИЛЕИ МНЕ ТЯЖЕЛ *Загл.* Анн900-е (136.2); Ведь я — сочинитель, Человек, называющий все по имени, Отнимающий а. у живого цветка. АБ908 (II,288) [*см. тж* АБРИС]

АРФА МЕЛОДИЯ ДЛЯ АРФЫ *Загл.* Анн900-е (189.1); АРФЫ И СКРИПКИ *Загл.* АБ908–16 (III,158); Усыпленные жизнию струны Напряженной, как а., души. АБ912 (III,202) [*см. тж* ЯЗЫК ОМ920 (132.1), УРАГАН П930 (I,188), ЭОЛ ОМ936 (255)]

АРХАНГЕЛ Крещенный в огне и дыме, А. — тяжелоступ — Здорово, в веках Владимир [Маяковский]! Цв921 (II,54.2); Оглоблей гребет — крылом Архангела ломового. ib.

АРХИВ Быть знаменитым некрасиво. Не это подымает ввысь. Не надо заводить архива, Над рукописями трястись. П956 (II,74)

АРХИ-ПОЧЕТНО [нов.] Гляди, мол, страна, как, молве вопреки, Монарх о поэте [о Пушкине] печется! Почетно — почетно — почетно — архи-/ Почетно, — почетно — до черту! *Ирон.* Цв931(II,289.2)

АРХИ-РАЗИЕРАРХИЯ [нов.] Мы / глядим, / уныло ахая, / как растет / от ихней братии [подлиз]/ а.-разиерархия / в издевательстве / над демократией. *Ирон.* М928 (342)

АРШИН С громадою Кремля — Кавказ. Не путал здесь — земной а.. Все равные — дети вершин. Цв920 (I,551)

АСПАРУХ [или Исперих (ок. 644-ок.700) — хан протоболгарской державы] АСПАРУХ *Загл.* Хл911 (417)

АССЕНИЗАТОР Я, а./ и водовоз,/ революцией/ мобилизованный и призванный,/ ушел на фронт/ из барских садоводств/ поэзии —/ бабы капризной. М929–30 (600)

АССИЗИ [гор. в Италии; см. тж ФРАНЦИСК] АССИЗИ *Загл.* Куз919–20 (224); ПОЕЗДКА В АССИЗИ *Загл.* Куз921 (257)

АССИРИЯ На Ассирию башен намек, [об Астрахани] Хл913 (245)

АСТАРТА [в зап.-семит. мифологии — богиня любви, плодородия] *см.* АМУР и ТУДА Хл920,21 (281)

АСФАЛЬТ И в мокром асфальте поэт Захочет, так счастье находит. Анн909 (108.2); Ребенок растет на асфальте И будет жестоким — как он. [*рфм.* к Альпы] Цв940 (II,367.2)

АСЬ [*в знач. сущ.* РАЗ; *прост.*] Я, человечество, мне научу Ближние солнца честь отдавать! «Ась, два»,– рявкая солнцам сурово. *НАР?* Хл921 (133)

АТАКА Кура ползет атакой газовою К Арагве, сдавленной горами, П931 (I,410)

АТАКУЮЩИЙ Я / всю свою / звонкую силу поэта / тебе отдаю, / а. класс. М924 (453)

АТЛАНТИДА ГИБЕЛЬ АТЛАНТИДЫ *Загл.* Хл912 (216)

АТЛАНТИЧЕСКИЙ АТЛАНТИЧЕСКИЙ ОКЕАН *Загл.* М925 (172)

АТЛА́С тот профиль горбатый, И парижской челки а., И зеленый, продолговатый, Очень зорко видящий глаз. [о себе] Ахм958 (240)

АТЛАСНЫЙ [*прил. к* АТЛА́С] Ужель атласною тряпченкой Свою же славу заслоню? *РП* Цв920 (III,197)

АТЛЕТ Точно Лаокоон, Будет-дым На трескучем морозе, Оголясь, Как а., Обнимать и валить облака. П925–26 (I,282); «Атлета Мускулатура, А не поэта!» [об А.С. Пушкине] *РП* Цв931 (II,287)

АТЛЕТИЧЕСКИЙ Недели / грудью своей атлетической —/ то работяга, / то в стельку пьян —/ вздыхает / и гремит / Атлантический / океан. М925 (172); Заблудился я в небе... Что делать? Тот, кому оно близко, — ответь! Легче было вам, Дантовых девять Атлетических дисков [кругов ада] звенеть, Задыхаться, чернеть, голубеть. ОМ937 (248; там же — *вар.*)

АТОМ И из земного жития Душа, порвавшая оковы, Уносит а. бытия, — Анн900-е (173.3)

АУ Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау! Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ? ОМ935 (214.2)

АУДИЕНЦИЯ Заявишься: / «Не могут ли аудиенцию дать? / Хожу со времени о́на». —/ «Товарищ Иван Ваныч ушли заседать —/ объединение Тео и Гукона». *НАР Ирон.* М922 (97)

АУДИТОРИЯ А. / сыплет / вопросы колючие, М927 (294)

АУКАТЬ Поет зима — аукает, Мохнатый лес баюкает Стозвоном сосняка. Ес910 (I,57); Ветер сосною люлюкает, Кто-то поет и аукает, Веткой стоокою стукает. Хл921 (159)

АУКАТЬСЯ Я аукалась с дальним эхом, Неуместным смущая смехом Непробудную сонь вещей, Ахм940 (296)

АУКАЯ [*разг.*] Я [русалка] белорукая, Я белокожая, Ручьям а., На щук похожая, *РП* Хл912 (222)

АУЛ Аул рассыпан бы́л, казались сакли Буквами нам непонятной речи. Хл921 (145)

АФЕРА *см.* ЖИР Цв938

АФИША На польский [паспорт] — глядят, как в афишу коза. *Ирон.* М929 (370)

АФРИКА Другую жизнь узнал тот угол, Где смотрит Африкой Россия, [об Астраханском крае] Хл913 (245); Недурен российский классик [Пушкин], Небо Африки — своим Звавший, невское — проклятым! Цв931 (II,281)

АФРИКАНСКИЙ *см.* ПУШКИН Цв931 (II,281–83)

АФРИКАНЦЫ *см.* ГЛЯНЕЦ М924 (123)

АФРОДИТА Останься пеной, А., И, слово, в музыку вернись, ОМ910 (70.3); ЗВЕЗДА АФРОДИТЫ *Загл.* Куз921 (253); ХВАЛА АФРОДИТЕ *Загл.* Цв921 (II,62.1)

АХ [*междом.*] Вон там на дорожке белый встал и стоит виденнега! Вечер ли? Дерево ль? Прихоть моя? Ах, позвольте мне это слово в виде неги! Хл909 (59); Ах, мусульмане те же русские, И русским может быть ислам. Хл913 (245); Имя твое [Блока] — ах, нельзя! — Имя твое — поцелуй в глаза, Цв916 (I,288.1); Смотрю на жизнь — / ах, как не нова! М925 (158); «Ах, няня, няня, / я тоскую. <...> Ах, няня, / он / такой речистый... / Ах, няня-няня! / няня! / Ах! / Его же ж / носят на руках. <...>». *РП Аллюз. Ирон.* М927 (524); Ах, Эривань, Эривань! Иль птица тебя рисовала <...>? Ах, Эривань, Эривань! Не город — орешек каленый <...>. Ах, Эривань, Эривань! Ничего мне больше не надо, ОМ930 (161); Ах, как скучает по пахоте плуг, Пашня — по плугу, Море — по Бугу, по северу — юг, Все — друг по другу! П944 (II,67; ср. II,552) [*см. тж* АХТИ П943 (II,48)]

А-ХА́-ХА [*нов.*] Ветер баловень — а-ха-ха! — Дал пощечину с размаха, Судно село кукарачь, Скинув парус, мчится вскачь. Хл920–21 (129)

АХАЯ Ухая, охая, а., всей братвой Поставили поваленный поезд, На́ пути — катись. Хл921 (167.2) [*см. тж* АРХИ-РАЗИЕРАРХИЯ М928 (342)]

АХИЛЛ АХИЛЛ НА ВАЛУ *Загл.* Цв923 (II,225)

АХМАТОВА [псевдоним; Анна Андреевна Ахматова (Горенко) (1889–1966) — рус. поэтесса; *см. тж* АННА] АННЕ АХМАТОВОЙ *Загл.* ОМ911 (340.1); *тж* АБ913 (III,143), Цв915 (I,234), П929 (I,227); АХМАТОВА *Загл.* ОМ914 (93.3); АХМАТОВОЙ *Загл.* Цв916 (I,303.1), Цв921 (II,79); ОТРЫВОК ИЗ СТИХОВ К АХМАТОВОЙ *Загл.* Цв921 (II,54.1); А. Ахматовой *Посв.* ОМ[914] (288.1), Цв921 (III,16); глухое: ох! — Стотысячное — тебе присягает:– Анна А.! Это имя — огромный вздох, Цв916 (I,303.1); И пока над Царским Селом Лилось пенье и слезы Ахматовой, Я, моток волшебницы разматывая, Как сонный труп, влачился по пустыне, Хл921–22 (166); Красивость — / аж дух выматывает! / Как будто / влип / в акварель Бенуа, / к какимто / стишкам Ахматовой. *Ирон. Хм.* М925 (158); Привыкают к пчеловоду пчелы, Такова пчелиная порода... Только я Ахматовой уколы Двадцать три уже считаю года. *Шутл.* ОМ934 (361.1) [см. тж АРКА *Энгрф.* Ахм940 (286)]

АХМАТОВСКИЙ Теперь меня позабудут, И книги сгниют в шкафу. Ахматовской звать не будут Ни улицу, ни строфу. Ахм946 (329)

АХТИ [*разг.*] Ах, Марина [Цветаева], давно уже время, Да и труд не такой уж а., Твой заброшенный прах в реквиеме Из Елабуги перенести П943 (II, 48).

А-ЦА-ЦА́ [*нов.? междом.*] см. ВОЛНА Хл920–21 (129).

Слова Блока «Сегодня я гений» общеизвестны. Если спросить, к чему относятся слова Хлебникова о сопоставимом взлете в его творчестве — «Все-таки добился своего, разбойник», — мало кто, и уж не министр культуры и не держатель «Фонда культуры», ответит на это «с трех раз». Здесь малого «эвристического прорыва» ждешь скорее от «стихии случайностей». Вдруг редакторы кроссвордов в «Известиях» головоломному вопросу о части суток (ответ: вечер) предпочтут «Название цикла стихов о Блоке» (ответ: «Ветер» Б. Пастернака), — глядишь, и полюбят «загадки» вроде «Председатель Земного шара», «Говорят, своими стихами он набивал наволочку», «Футуристов он именовал будетлянами», «Маяковский назвал его великолепнейшим и честнейшим рыцарем». Для эвристического просвещения» общества. А там, на досуге «кого-то» из бо-ольших элитариев, вдруг «подбросят» кроссворд и ему, VIPу: попотей, небога!..

Едва ли Достоевскому Хлебников обязан больше, чем Гауссу. Они оба как единый символ художественного и научного познания вместе с «рабочими символами» разных эпох попеременно и сообща давали Будетлянину все необходимое для его творчества с девизом «Единство — тебе поклонюсь». Ровесник Бора (на месяц моложе), он в 1908 г., за два года до своего же «метабиоза», в стих. «Времыши-камыши...» строчками: «На береге озера» и «На озере берега» — как бы предсказал «принцип дополнительности». *Патриотам* это, понятно, не по их *Кауму*. Но Культуре-то, казалось, как проглядеть, что Будетлянин — «отчим» Бора? Более того — он переполнен и «синергетическим». «Диалог с И. Пригожиным» [Князева, Курдюмов 1992] пренебрег постулатом Харитона, не озаботившись «Диалогом с В.Хлебниковым». Эвристемам «Поэтического Ожегова» нужна проекция на в е с ь «гипертекст» мировой культуры ([Самовитое слово 1998:19, Словарь 2001, I:11]; ср. будущее Сети), нужны Бергсон и Вернадский, Корчак и Сахаров, Лао-цзы и мать Тереза... — мысль и для *Раум*-ников из РАН, РГГУ и СМИ.

Соберутся ли наши «просвещенцы» под знаком любого «совета по русскому языку» хотя бы к 2008 г., чтобы подумать о том, в программу для вне- или внутриклассного чтения 5- или 6-клашкам (ладно — в 10-м или 11-м классе) ввести хотя бы фрагмент стих. «Времыши-камыши...»? С 1913 г. Блоку оно могло быть известно, а Маяковский знал о нем (его?) несомненно. Между тем, хорошо бы предложить прямо сейчас продвинутому студенту-филологу такую тему: «Блок и Хлебников: *контекст* некрологов прощавшегося с ними Маяковского». А тему сопоставления идЕостилевых парадигм — незауряд-диссертанту (даже исповедуй он модный «гендеризм»).

«Второе рождение» Хлебникова, по гамбургскому счету, уже не за горами. Конечно, найдутся *вчерахари*, *тухлоумцы* или *доумцы* — *указуи* «*не*обыкновенного фашизма», всегда готовые задушить младенца в колыбели. Но «Зангези жив». Иродам «девушка с бородой» страшна *новым словом*. Никто, ни один поэт, ни один ученый, не работал с языком и метаязыком так, как Хлебников, в таком их единстве, с таким сознательным погружением в четвертое измерение языка. «Трубу марсиан» (1916) начинали, по всей видимости, очень обидные, азартные, но глубокие пассажи-обращения-обещания:

Люди!
Мозг людей и доныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — о с ь в р е м е н и.
Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем.

В 1920–1922 годах Хлебников обещание выполнил, предложив «людям» ряд «скреп» (=формул) «основного закона времени» и круг приближенных решений «уравнений судьбы», заметив, что это — лишь «первые крики младенца». Подсистемы неологизмов, часто компрессивных, как энтимемы (ср. компрессию в самой поэзии или в научных работах), и сети уравнений и «уравнений» он строил как четкие эвристические модели для природы языка, для всего мироздания, обустройства «мира толп», «государства времени» (ср. *наимал*, *равнебен*, *предземшары*). У этого «темпомира» был «странный аттрактор», определявший непредсказуемость путей поэта и ученого в одном лице (по Маяковскому, их (пути) «нельзя было понять» [12:27]) — «первоумнейшины», ставшего первооткрывателем 4-мерного пространства-времени языка. Сканировав его «умный череп» (см. «Взлом Вселенной»), он понял все значение «во-

ображаемой филологии» и «принципа единой левизны» не только для своего творчества, но творчества вообще.

И по сие время поэт-мыслитель не дождался от нас («трехногих» *нехотяев*?) проверочных процедур и Диалога на равных. Вольно цветикам журналистики в лице А. Архангельского и ягодке стихотворства Дм. Быкову амикошонствовать с «Досками судьбы»... «Позитив» убеждает: и фамильяры, и критики-*беллетристы*, побивавшие «тузом» Блока («спасителя чести русской поэзии») неведомые им «карты» Хлебникова, якобы звавшего «стиховое слово» на путь, опасный для чести и поэзии, и самого́ слова (застоялся этот тезис И.Б. Роднянской; см.: [Григорьев, 2000:446 и др.]), проиграли в дым. За большим Игорным столом, объединяющим искусство и науку, не остается мест для «скорострельных интуитивистов» (Б.И. Ярхо). Требуются *вникание* в Хлебникова и ответственные *исследовательские* сопоставления. Креатемы и эвристемы — отпрыски матери-лексикографии — готовы послужить и этому общему делу.

P.S. Автор посвящает свою работу памяти Татьяны Юрьевны Строгановой — жены и друга-филолога. Уже тяжело больной, ей было интересно все пространство языка. Вот кусочек ее автоироничной «домашней эвристики»: — Вить! И я зовусь Татьяной,/ И муж в сраженьях изувечен./ Ну почему нас не ласкает двор?..

P.P.S. За благожелательное обсуждение проблематики этой статьи автор глубоко признателен А.Г. Свешникову, М.Л. Гаспарову, В.В. Фещенко и Е.Р. Арензону.

Литература

Андриевский А.Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым// Дружба народов. 1985. № 12.

Белый А. Начало века. М., 1990.

Библер В.С. Национальная русская идея? Русская речь! Опыт культурологического предположения// Октябрь. 1993. № 2.

Витгенштейн Л. Лекция об этике// Даугава. 1989. № 2. С. 98–105.

Глинин Г.Г. Авторская позиция в поэмах А. Блока «Двенадцать» и В. Хлебникова «Ночной обыск»// Тезисы докладов V Хлебниковских чтений. Астрахань, 1995.

Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии: Проспект... М., 1965.

— О задачах лингвистической поэтики// Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1966. Т. 25. № 6.

— Поэтика слова. М., 1979 а.

— Лингвистика. Поэтика. Эстетика (О разных подходах к поэтическому языку) // Стилистика художественной речи/ Межвузов. тематич. сб. Саранск, 1979 б.

— К эстетике неологизма// Русский язык. Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах/ Виноградовские чтения XIV-XV. М., 1987.

— Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М., 1993.

— Самовитое слово и его словарное представление// Изв. РАН. Серия лит. и яз. 1994 а. Т. 54. № 4.

— Язык экологии. Экология культуры. Культура языка// Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Серия Филология, журналистика. 1994 б. № 1.

— Интертекстуальность и сопоставительная идиостилистика// Текст и методика его анализа/ Материалы <...> Ч. II. Художеств. текст <...>. Харьков, 1994 в.

— Велимир Хлебников// Новое литературное обозрение. 1998. № 34/6.

— Будетлянин. М., 2000.

— В защиту Будетлянина (Оппонирую О.А. Седаковой и «Миру Хлебникова»// Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов междунар. науч. конф. М., 2001.

— Хлебников без ретуши (К выходу в свет двух первых томов его Собрания сочинений)// Русский язык в научном освещении, 2002. № 1 (3).

— Мандельштам и Хлебников, II (1932–1936)// Русский язык в научном освещении, 2003 а, № 1 (5).

— Слова в контекстах русской поэзии XX века (о «Словаре избранных экспрессем»)// Изв. АН. Серия лит. и яз. 2003 б. Т. 62. № 3.

— Велимир Хлебников у входа в контекстную элиту русской поэзии XX века// Творчество 2003 в (см. здесь ниже).

— О Хлебникове — художнике (К проблемам лингвистической эстетики)// Логический анализ языка. Языки эстетики. Концептуальные поля прекрасного и безобразного (2004 а).

— Крестословица «Хлебников» и несколько не отмеченных в ней сюжетов и смыслов (2004 б).

— Диалогическая (не)интеллигентность// Общественные науки и современность, 2004. № 1.

— Блок и Хлебников в четырехмерном пространстве языка (заметки к проблеме)// Русский язык: исторические судьбы и современность. М.: МГУ, 2004.

Григорьев В.П., Брейдо Е.М., Колодяжная Л.И. Русская *душа* в поэзии XX века и в словаре «Самовитое слово»// Труды Международного семинара ДИАЛОГ'97 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. М., 1997.

Григорьев В.П., Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л. Имя собственное ПУШКИН и его производные в Словаре русской поэзии XX века «Самовитое слово»// Пушкин и поэтический язык XX века: Сб. статей. М., 1999.

Жукова О.А. Творческий феномен В.Хлебникова как культурологическая проблема// Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий / VII Междунар. Хлебниковские чтения. Науч. доклады. Статьи. Тезисы. Астрахань, 2000.

Киктев М.С. Хлебников и Вл.Соловьев// Материалы IV Хлебниковских чтений. Астрахань, 1992.

Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И.Пригожиным// Вопросы философии. 1992. № 12.

Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л. Имена поэтов у поэтов: по материалам книги «Собственное имя в русской поэзии XX века. Словарь личных имен».

Кусков С.И. Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В.Хлебникова// Культура Средних веков и Нового времени: Сб. статей. М., 1987.

Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантич. поэтика как потенциальная культурная парадигма// Rus. Lit., № 7/8, 1974.

Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа: Учебник. М., 1999.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М., 1957. — Т.12. М., 1959.

Новиков Л.А. Феномен эстетического в языке (опыт аналитического синтеза)// Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Серия Филология, журналистика. 1994. № 1.

Поцепня Д.М. Эстетическое значение слова как семантико-стилистическая категория// Словоупотребление и стиль писателя. СПб., 1995.

Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.

Самовитое слово/ Словарь русской поэзии XX века. Пробный выпуск: А — А-ю-рей. М.: Русские словари, 1998 (Приложение к журналу «Русистика сегодня»).

Седакова О. Велимир Хлебников — поэт скорости// Русская речь. 1985. № 5.

Словарь языка русской поэзии XX века. Т.I. А — В. М., 2001. — Т.II. Г — Ж. М., 2003.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

— Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Междунар. Хлебниковские чтения. Науч. доклады и сообщ. Ч. I, II. Астрахань, 2003.

Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М., 2002.

Фарино Е. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова // Studia Russica, XII. Budapest, 1988.

Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940.

Хлебников В. Творения. М., 1986.

Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т.2. Стихотворения. 1917–1922. М., 2001.

Шрейдер Ю.А. Лекции по этике. М., 1994.

— Язык и искусство: динамический авангард наших дней. [Сб. работ семинара «Современная философия языка» под рук. Ю.С. Степанова]. М., 2002.

Péter M. Рец. [на кн.: Григорьев 1965] // Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae. T. 18. Budapest, 1968. P. 465–471.

Pszczolowska L. Slownik języka poezji // Pamiętnik Literacki. 1966. 1. S. 153–165.

Михаил Эпштейн

ПРОЕКТИВНЫЙ СЛОВАРЬ РУССКОГО ЯЗЫКА. НЕОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ [1]

...Новое словообразование есть всегда начало новых познаний.
Андрей Белый

... Слово управляет мозгом, мозг — руками, руки — царствами.
Велимир Хлебников

ВВЕДЕНИЕ. Особенности и задачи проективного словаря

Есть много разных типов словарей: толковые и энциклопедические, этимологические и орфографические, диалектные и индивидуальные, словари историзмов и неологизмов... Но все они описывают слова, которые уже были в употреблении, в той или иной степени вошли в язык.

Особенность **проективного словаря** в том, что он описывает ранее неизвестные слова, которые **впервые предлагаются для употребления**. Традиционные словари, в том числе словари неологизмов, уже вошедших в употребление, отстают в своем описании языка от его реального состояния, тогда как проективный словарь носит опережающий характер. Если традиционный словарь подводит **итог** бытованию слова в языке, то в проективном словаре жизнь слова **только начинается**. Отсюда оно может перейти в тексты других авторов, стать фактом языка, — а может остаться в словаре. Слова имеют свою судьбу... [2]

1. Словарный состав русского языка и его обновление.

В XIX веке русское языковое пространство быстро наполнялось. Словарь В. Даля «лопается» от изобилия слов, правда, и тогда уже обращенных скорей в прошлое, чем в будущее: к старинным промыслам, ремеслам, вещам домотканого быта. Но также и нравственные, умственные явления представлены обильно: корней немного, но сколько производных, на один корень «добр» — около 200 слов!

Однако в XX в. язык пошел на убыль, вчетверо-впятеро, если не больше, поредела его крона, словолес облысел, и от многих корней остались черные пни. Самое тревожное — что исконно русские корни в XX в. замедлили и даже прекратили рост, и многие ветви оказались вырубленными. У Даля в корневом гнезде -люб- приводятся около 150 слов, от «*любиться*» до «*любощедрый*», от «*любушка*» до «*любодейство*» (сюда еще не входят приставочные образования). В четырехтомном Академическом словаре 1982 г. — 41 слово. Выходит, что корень -люб- за сто лет не только не дал прироста, новых ветвлений, но, напротив, начал резко увядать и терять свою крону. То же самое и с гнездом -добр-: из 200 слов осталось 56.

В постсоветское время происходит быстрое обновление словарного состава, но в основном за счет двух источников: (1) заимствования из английского языка и (2) **наезд** на язык уголовно-бандитской лексики и фразеологии, жаргонных и просторечных низов языка, которые въехали в публицистику, журналистику, литературу, сделав себе такую же «златоустую» карьеру, как и их златозубые носители.

Во всех словарях русского языка советской эпохи в общей сложности приводятся около 125 тысяч слов — это очень мало для развитого языка, с великим литературным прошлым и, надо надеяться, с большим будущим. В Словаре В. Даля — 200 тыс. слов. Для сравнения: в современном английском — примерно 750 тысяч слов (в тре-

тьем издании Вебстеровского (1961) — 450 тыс., в полном Оксфордском (1992) — 500 тыс., причем более половины слов в этих словарях не совпадают). [3]

С русским языком происходит примерно то же, что с населением. Население России чуть ли не втрое меньше того, каким должно было быть по демографическим подсчетам начала XX в. И дело не только в убыли населения, но и в недороде. 60 или 70 миллионов погибло в результате исторических экспериментов и катастроф, но вдвое больше из тех, что могли, демографически должны были родиться — не родились, не приняла их социальная среда из тех генетических глубин, откуда они рвались к рождению. Вот так и в русском языке: мало того, что **убыль**, но еще и **недород**.

Далевские слова в языке не восстановить, потому что многие связаны с кругом устаревших или местных значений; но в живом языке и корни должны расти, ветвиться, приносить новые слова. Знаменательно, что А. Солженицын, который в своем «Русском словаре языкового расширения» пытается расширить современный русский язык введением слов из В. Даля, вынужден его резко сокращать, не только прореживать далевский словник, но и сужать значения и толкования слов. «Лучший способ обогащения языка — это восстановление прежде накопленных, а потом утерянных богатств», — пишет Солженицын в предисловии к своему «Словарю». [4] Хотя солженицынская попытка заслуживает большого уважения, но сейчас ясно, как никогда раньше, что язык не может жить одним только воспоминанием. Чтобы ответить на вызов времени, языку нужно **воображение**, способность **творить новые слова и понятия**, не ограничиваясь только восстановлением своего прошлого или заимствованиями из других языков. Язык жив до тех пор, пока его корни продолжают разветвляться и плодоносить в новых словах. Недостаточно пользоваться языком как **орудием** художественного или научного творчества; необходимо **творческое обновление самого языка**.

Язык — это не инертная масса слов и правил, а энергия, «вулкан», который все время выбрасывает новые слова, выражения, смыслы, обороты речи. Бывают эпохи, когда язык находится в разгоряченном, расплавленном состоянии, это самая счастливая пора для языкотворчества. Быть может, она наступает и для России. Во всем мире быстро растут новые отрасли техники, новые виды работы и досуга, новые рыночно-товарные реальности, обеспечение которых требует не меньше лингвистических, знаковых инвестиций, чем материальных и финансовых. Одна виртуально-сетевая реальность чего стоит — а ведь по-русски она в полный голос еще не заговорила, живет обрубками, искаженными отзвуками английских слов. Никакое дело не может быть успешным, если у него нет внятных имен. «Если имена неправильны, — отвечает Учитель на вопрос Цзы-лу, — то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться» (Конфуций).

2. Неология и прогностика. Слово как мем

Этой задаче и посвящается данный проект, полное название которого «Дар слова. Проективный словарь русского языка» [5]. Читателю предлагаются слова, термины, понятия, которые могут войти во всеобщее употребление и стать знаками новых идей, научных теорий, художественных движений, стилей жизни и мышления... А могут и не войти. От самих читателей зависит, насколько «**входчивыми**» окажутся эти слова и насколько «**сбывчивыми**» те образы и идеи, которые они приносят с собой. «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется», — в данном случае тютчевское выражение следует понимать буквально. Языку ничего нельзя навязать, но можно нечто предложить — в надежде, что не все предложенное будет отвергнуто.

Читатели могут спросить — и сам я спрашиваю себя: для чего языку наплыв новообразованных слов? Что это — литературная игра? Пусть такому словотворчеству будет место в поэзии, но зачем оно обществу, стране, всем носителям языка?

Будущее может описываться в самых разных жанрах: гадание, пророчество, апокалипсис, утопия или антиутопия, политический или эстетический манифест, научная гипотеза, научно-фантастический роман или фильм... Но самый экономный, так сказать, минимальный жанр описания будущего — это новое слово, неологизм. Оно не только описывает возможное будущее, но **создает саму эту возможность**, поскольку **расширяет сферу смыслов, действующих в языке**. А что на языке, то и в уме; что на уме, то и в деле. Одно-единственное слово — это зародыш новых теорий и практик, как в одном семени заложены мириады будущих растений.

Здесь я хочу сослаться на Романа Якобсона, который обнаружил удивительную общность между генетической программой развития организма и лингвистической программой развития культуры и общества: «...Сейчас на повестке дня стоит рассмотрение временно́й, программирующей роли языка как моста, перекинутого от прошлого к будущему. Интересно, что известный русский специалист по биомеханике Н.А. Бернштейн в 1966 г. в заключении к своей книге удачно сравнил «запечатленные в молекулах ДНК и РНК» коды (которые отображают «процессы предстоящего развития и роста») с «речью как психобиологической и психосоциальной структурой», обеспечивающей предварительную модель будущего»». [6]

В сущности, любая новая дисциплина или метод мышления, будь это квантовая физика или философия Гегеля, приносит с собой новый словарь. Чем была бы квантовая механика без таких неологизмов (слов и фразеологических словосочетаний), как «квант», «фотон», «кварк», «спин», «сверхпроводимость», «принцип неопределенности», «корпускулярно-волновой дуализм» и т. п.? С лингвистической точки зрения развитие науки есть непрерывное расширение словаря, т. е. системы знаков, которые задают новые пути мышлению.

Эта мысль о программирующей роли языка особенно актуальна в связи со недавним становлением на основе генетики новой дисциплины — **меметики**, которую можно определить как **генетику культуры**. «Мемами» называют единицы смысла или информации, которые через слова, образы, музыкальные фразы, крылатые выражения передаются из сознания в сознание [7]. Мемы — это смысловые гены или вирусы, передатчики не биологической, а культурной информации. Примером таких мемов могут служить часто повторяемые фразы, лозунги, музыкальные мотивы, моды, поваренные рецепты, математические формулы, компьютерные алгоритмы, инструкции по производству и использованию определенных объектов, инструментов. По сути, вся история человечества может быть описана как эволюция мемов, их борьба за выживание, распространение, покорение умов, внедрение в духовную и материальную культуру. Религии, идеологии, политические системы, философские и художественные течения, идейные споры и повседневные разговоры — все это рассматривается меметикой как формы грандиозного действа, в которой несчетные полчища мемов борются за обладание знаковой вселенной. С этой же точки зрения, «функция языка — распространение мемов» [8].

Очевидно, что разные уровни языка обладают разной способностью воспроизводства, «репликабельности». Безусловным чемпионом среди языковых мемов является отдельное слово. Собственно, **слово — это и есть главный мем**, самый заразительный из всех «инфовирусов», или, лучше сказать, самый плодовитый из всех **инфогенов**. Путешествуя из сознания в сознание, слово насаждает там корни будущих мыслей и дел. Оно размножается гораздо быстрее, чем предложение или

текст. Даже фразеологизм, афоризм, крылатое выражение не воспроизводятся так часто и повсеместно, как лексическая единица языка. Самый популярный текст, печатаемый миллионными тиражами, все-таки не сравнится в частотности со словами, которые по многу раз повторяются во всех текстах на данном языке. Новое слово — это мини-мем, он обладает наибольшей энергией продвижения, поскольку на минимум знака приходится максимум значения.

3. Знакотворчество. Семиургия

Есть три вида деятельности в области знаков и слов: **знакосочетательная, знакоописательная** и **знакосозидательная**. Подавляющее большинство всех текстов, всего написанного и сказанного относятся к первому виду. И Пушкин, и Достоевский, и государственный деятель, и пьяный забулдыга — все они по-своему сочетают слова, хотя число этих слов и способы их сочетания в литературе, политике, просторечии весьма различны. Грамматики, словари, лингвистические исследования и учебники, где описываются слова и законы их сочетания, принадлежат уже ко второму виду знаковой деятельности, описательному; это уже не язык первого, объектного уровня, а то, что называют метаязыком, язык второго порядка.

Третий вид — самый редкий: это не употребление и не описание знаков, уже существующих в языке, а введение в него новых знаков: неология, знакотворчество, **семиургия**. К семиургии относятся многие элементы словаря В. Даля, значительная часть творчества В. Хлебникова и несколько меньшая — А. Белого, В. Маяковского, И. Северянина, но вообще этот третий вид знаковой деятельности находится еще в зачаточной стадии развития.

Существует предубеждение, что творение новых знаков, новых единиц языка — это процесс коллективный, безымянный, соборный, что субъектом словотворчества может выступать только целый народ. Это верно (и то лишь отчасти) по отношению к определенной эпохе развития языка, которая сейчас, возможно, подходит к завершению. Когда-то ведь не было и индивидуального литературного творчества, песня и сказка передавались из уст в уста, а потом, с возникновением письменности, появились и индивидуальные авторы литературных произведений. Точно так же и сейчас, с переходом к электронной словесности, **завершается фольклорная эпоха в жизни языка**, у слов появится все больше индивидуальных авторов.

Собственно, и в прежние эпохи индивидуальное словотворчество было важным фактором обогащения не только языка, но и всей материальной и духовной культуры, воздвигаемой на фундаменте первичной семиотической системы. М.В. Ломоносов ввел такие слова, как «маятник, насос, притяжение, созвездие, рудник, чертеж»; Н.М. Карамзин — «промышленность, влюбленность, рассеянность, трогательный, будущность, общественность, человечность, общеполезный, достижимый, усовершенствовать». От А. Шишкова пришли слова «баснословие» и «лицедей», от Ф. Достоевского — «стушеваться», от К. Брюллова — «отсебятина», от В. Хлебникова — «ладомир», от И. Северянина — «бездарь», от А. Солженицына — «образованщина»... [9].

Но до создания Интернета трудно было проследить истоки новых слов, зафиксировать, кто их впервые стал употреблять и в каком значении. С появлением Сети это делается простым нажатием клавиши в поисковом моторе. С другой стороны, Интернет делает возможным и мгновенное распространение нового слова среди огромного количества читателей. Новообразование может быть подхвачено на лету, и его успешность легко проследить по растущему из года в год и даже из месяца в месяц числу употреблений. Именно прозрачность интернета в плане чтения и проницае-

мость в плане писания делает его идеальной средой для отслеживания и распространения новых словесных, да и графических, изобразительных знаков. **Интернет делает с языком то, что когда-то письменность сделала с литературой: подрывает его фольклорные основания, переводит в область индивидуального творчества.**

Можно предположить, что **знакодатели** со временем будут играть в обществе не меньшую роль, чем законодатели. Это два дополнительных вида деятельности, потому что закон подчиняет всех общей необходимости самоограничения, а новый знак создает для каждого новую возможность самовыражения. Нужна и соответствующая наука, которая занималось бы методами создания новых знаков. В семиотике обычно выделяются три раздела: семантика (отношение знака к значению и означаемому), синтактика (отношение между знаками) и прагматика (отношение между знаками и пользователями). Но нет специального раздела, посвященного созданию новых знаков, т. е. отношению между знаками и отсутствием таковых, семиотическим нулем, знаковым вакуумом. [10] Можно было бы назвать этот раздел семиотики «**семионика**» (как «бионика, электроника, соционика, культуроника»). **Семиургия** — это деятельность по созданию новых знаков; **семионика** — это наука о создании новых знаков, четвертый основной раздел семиотики. [11]

4. От идеологии — к творческой филологии

Знакотворчество и словотворчество — это не просто создание новых знаков и слов. С каждым новым словом появляется и новый смысл, и возможность нового понимания и действия. Мы чувствуем и действуем по значению слов. Мы спрашиваем себя: «Любовь это или не любовь? А может быть, то, что мы испытываем, точнее назвать жалостью, или дружбой, или вожделением, или уважением, или благодарностью? — и, выбрав точное слово для своих чувств, мы и действуем в соответствии с этим словом: женимся или разводимся, встречаемся или расстаемся, объясняемся в любви или в нелюбви. В греческом языке было около десятка слов, обозначавших разные типы и оттенки любви, некоторыми мы пользуемся и поныне («эрос», «мания», «филия», «агапэ»). А в русском (да и во многих других европейских языках) — на все только «любовь»: и к родине, и к мороженому, и к женщине... С новыми образованиями от того же корня, преломляющими его через смысловую призму иных суффиксов: «любь» или «любля» (которые войдут в проективный словарь) — появляется не только новый слой значений в языке, но и новый оттенок в спектре чувств, действий, намерений...

Вспомним, какое колоссальное воздействие оказал советский идеологический язык на жизнь нашего общества и всего мира. Казалось бы, всего-навсего пустые сотрясения воздуха, но по ним строились гиганты социндустрии, коммунальные хозяйства и квартиры, система сыска и наказания, пятилетние планы, будни и праздники, трудовая дисциплина, нравы партийной и производственной среды... Излишне говорить о роли слов в ту эпоху — но ведь это было не завышением роли слова, а скорее, занижением самих слов, которые сводились к заклинаниям-идеологемам, с убитым корнем и смыслом, который не подлежал пониманию и обсуждению, а только исполнению. В постсоветском обществе на место идеологем должно прийти вольное корнесловие, которое может предоставить простор для смыслополагания в действиях. Культура отчаянно нуждается в словах с ясными корнями и множественными производными, чтобы она могла понимать себя — и в то же время усложняться, утончаться, ветвить свои смыслы от живых корней во всех направлениях. XXI век этой своей потребностью словотворчества перекликается с авангардом начала XX века, с А. Белым и В. Хлебниковым. «...Живая образная речь, которую мы слышим, зажига-

ет наше воображение огнем новых творчеств, т. е. новых словообразований... ...То единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов... Цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений. ...Первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает действие...» [12]

В сущности, языкотворчество, **проективная и конструктивная филология — это единственная идеология нашего времени**, которая обеспечивает смысл существованию народа и взаимосвязь прошлого и будущего. Язык — единственное, что питает сознание всеобщими смыслами и делает сограждан понятными друг другу. Не то, что говорится на этом языке, но сам язык. Не тексты и даже не предложения, а слова и морфемы. Вечные, непревзойденные «мир», «дар», «кровь», «любовь», «мысль», «на-», «по-», «и», «-ств», «-овь», «-ение»... Уже на предложениях мы расходимся, а на уровне текстов начинается непонимание, подозрение, общественные битвы.

Вряд ли какая-нибудь политическая, или философская, или религиозная идеология может в наши дни объединить общество. Где выдвигается объединительная идея, т. е. оценочное суждение с притязанием на всеобщность, там начинается разделение. **Смыслообразующее единство дано не в идее, а в языке**, и то лишь при условии, что этот язык развивается, что крона его не редеет и корни его не гниют. Лексикология есть не только дисциплина изучения и описания словарного состава языка, но и научная основа его пополнения, того, что можно назвать «**лексиконикой**», или **творческим словообразованием**, которое расширяет первичную область смыслов, доступных данной культуре и всем ее носителям. **Филология не просто любит и изучает слова, но и извлекает из них возможность для новой мысли и дела; расширяя языковой запас культуры, меняет ее генофонд, манеру мыслить и действовать.**

В культуре, где почитается **Логос**, должно быть и внимание к **Неологизму** ожидание нового слова, которое молча пребывает в недрах языка, — и вдруг, неслыханное, рождается на свет. В этой связи — пожелание всем филологам, ораторам, лекторам, литераторам... Все мы пользуемся сокровищницей языка, черпаем оттуда пригоршнями слова и речения и превращаем их в средства собственного существования: языковые знаки — в денежные. Все мы — пожизненные иждивенцы языка, но хотя бы частично можем и отработать свой долг, пополняя его новыми словами. Нет у языка налогового ведомства, которое обязало бы нас с каждой тысячи или с десятка тысяч использованных слов внести хотя бы одно собственное слово в общий запас, — но пусть это будет делом профессиональной чести.

5. Задачи проективного словаря

Итак, основная тема данного проекта — искусство создания новых слов и понятий, пути обновления лексики и грамматики русского языка, развитие корневой системы, расширение моделей словообразования. «**Дар слова**» — это словарь **лексических и концептуальных возможностей русского языка**, перспектив его развития в XXI веке. Особенность проекта в том, что ни одного из предлагаемых слов нет ни в одном из существующих словарей (редкие исключения особо оговариваются). Каждое слово передается читателям в свободное пользование; оно может стать паролем и мантрой предстоящей недели, предметом дальнейшей рефлексии и литературного творчества.

Поскольку проективный словарь — жанр необычный, по крайней мере в русской словесности (но не только в ней), хочу еще раз кратко пояснить его цели. У каждого предлагаемого слова есть по крайней мере три задачи, условно говоря, (1) минимум, (2) медиум и (3) максимум:

1. Указать на некоторое насущное понятие или явление, еще лексически не обозначенное в языке. Это задача *аналитическая:* выявление лакун, смысловых пустот и попытка их заполнения.

2. Предложить такое слово, которое могло бы восприниматься как самостоятельное произведение в крошечном жанре однословия: чтобы у слова была своя интрига, свой лексический и/или грамматический сюжет, смысловой поворот, выразительность, ловкость, неожиданный и вместе с тем обоснованный подбор составляющих элементов (морфем), и т. д. Важна и точность в определении значения, в частности, размежевание синонимов, а также убедительность, разнообразие, стилевая пластичность речевых примеров. *Речевой пример* — это тоже самостоятельный словесный жанр, причем наиважнейший, хотя и совершенно не изученный. Именно по речевым примерам, приводимым в школьных учебниках на то или иное правило, мы осваиваем письменный язык, его словопроизводительные и словосочетательные модели, которые потом откладываются в памяти на всю жизнь и регулируют нашу речевую деятельность. Это задача *эстетическая:* создать слово и речевые примеры, которые отвечали бы критериям самостоятельного произведения в данных мини-жанрах словесности.

3. Наконец, наивысшая и почти невозможная *коммуникативная* задача, точнее, надежда: создать такое слово, которое могло бы с пользой применяться другими говорящими и пищущими, а в конечном счете — войти в язык, вплоть до забвения авторства, растворения в реках народной речи.

Я надеюсь, что слова, входящие в этот словарь, выполняют первую задачу и хотя бы отчасти вторую. А третья надежда остается *почти* несбыточной, и остается лишь повторять за Ф. Тютчевым:

Нам не дано предугадать,
Как наше слово отзовется,
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

6. Построение словаря

Все статьи проективного словаря строятся единообразно, включая определение значения слова и примеры его употребления. В каждом заглавном слове (а где нужно по смыслу, и в текстах примеров) ударная гласная выделяется прописнОй бУквой. Заглавное слово и вообще все неологизмы выделяются **жирным шрифтом**.

Вместе с тем в статьях имеются вариативные элементы, зависящие от индивидуальности каждого предлагаемого слова. Во многих случаях указываются грàмматические признаки слова (например, вид и переходность глаголов), способ его образования и составляющие части (морфемы); для сравнения приводятся сходно образованные слова; дается логическая, историческая, культурная мотивировка введения слова в язык; определяется специфика его значения в кругу синонимов и ассоциативно связанных слов. В ряде случаев указываются английские эквиваленты и параллели (если они выделены жирным шрифтом, они тоже принадлежат к числу авторских неологизмов).

Весь иллюстративный материал («речения») дается с отступом от левого края страницы. По Витгенштейну, значение слова — это его употребление. Поэтому прошу у читателей особого внимания к речевым примерам: они не менее важны для восприятия слова, чем дефиниции. Если проективный словарь есть опыт «дегустации» новых слов, то только в речевом примере слово не просто осматривается, но и «кладется на язык».

Все речевые примеры в словаре принадлежат автору-составителю, однако он так же далек от высказанных в словаре мнений, как романист — от высказываний своих героев. Задача словаря — представить как можно шире разнобразные контексты и ситуации возможного употребления данного слова, а не выразить те или иные взгляды или поделиться переживаниями. Речевые симулякры призваны демонстрировать весь спектр возможного использования новых слов:

— от научного до бытового;

— от религиозно-апокалиптического до газетно-публицистического;

— от реалистической и авангардной прозы до народных частушек;

— от философского трактата до школьного сочинения.

Читателю судить, в какой мере эти типовые цитаты воспроизводят те или иные стили современного письма и мышления. Четко провести границу между всегда своими (по сочинению) и часто не своими (по содержанию) высказываниями не всегда удается. Такова мерцательная эстетика словаря, где дистанция между автором и теми, чью виртуальную речь он фиксирует, то удлиняется, то сокращается.

Для такого жанра, как словарь, обратная связь с читателями еще более важна, чем для поэмы или романа. Никто не ждет от читателей, чтобы они заговорили на языке поэмы, — но любой словарный проект, и тем более связанный с развитием лексики, с обновлением языка, имеет смысл лишь постольку, поскольку эти слова либо уже употребляются, либо могут быть приняты и введены в язык. Поэтому я буду рад письмам от читателей с отзывами на опубликованные слова, оценкой их применимости, указанием новых возможных значений, контекстов, примеров употребления.

Пишите, пожалуйста, Михаилу Наумовичу Эпштейну по адресу russmne@emory.edu, в кодировке КОИ8, указывая в качестве темы dar.

НЕОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ

Глава 1, вступительная

Слова о времени у Даля и Хлебникова. Исторический опыт времятрясения и безвременья должен отразиться в языке.

Данная работа строится по тематическому приницыпу: в нее включены новые слова со значением времени. Время — одно из самых универсальных понятий как повседневного, так и исторического опыта; как мифологического, так и научного мировоззрения. **Само чувство времени постоянно обновляется со временем** — соответственно, нужны и новые производные от этого древнего индоевропейского корня (праславянское vürtmen, с первичным значением «вращение», от индоевроп. *uert, того же, что и в глаголе «вертеть»).

Должен признаться, что я люблю слово «время», как и другие существительные среднего рода на «мя». Все они — древние, как *время*, звучные, как *имя*, яркие, как *пламя*, тяжелые, как *бремя*, высокие, как *темя*, упругие, как *стремя*, жизнетворные, как *семя*, млечно-изобильные, как *вымя*, куда-то зовущие, как *знамя*... Все эти десять слов — слегка на отшибе, как древнее *племя*, в стороне от общих правил и толкучки слов на площади склонений. У них свои формы изменения, и когда они склоняются, то отнюдь не опускаются, скорее возносятся, наращивают звучное «ен» в своей основе.

И все-таки я выбрал для этой работы тему времени не из любви к самому слову, а потому что нет более важной темы для общества, у которого исторически сложились трудные отношения со временем: то оно еле тащится, то мчится, закусив удила. То почти

прекращает течение свое, то вдруг прорывает плотину — взрывообразно и жизнеопасно. Этот опыт времени осмысляется в литературе, истории, публицистике, но он заслуживает выражения и в лексике, в системе словообразования. Особенно важна новая артикуляции времени в условиях невероятно ускоренного всемирного его протекания (в электронных сетях, в научных приборах, в средствах массовой информации, в ритмах музыки и кинозрелищ, в техническом изобретательстве, в социально-политических процессах). Ускоренным словообразованием язык устремляется в погоню за временем.

Репертуар «времени» в русском языке пока что очень ограничен и несоизмерим с фундаментальной ролью этого понятия в культуре. Редко употребляемые, узкие по значению существительные «временник», «временщик» и «времянка»; всего два (!) глагола, тоже редких: «повременить» и «осовременить»... Страна, у которой отношения со временем складывались столь драматически: от революционного «времятрясения» до позднекоммунистического «безвременья» — имеет право на более изощренный язык времени, на проработку и рефлексию своего исторического опыта в лексической системе **«времясловий»**. Особенно такая работа может быть полезна писателям, философам, историкам, критикам, журналистам, — всем наблюдателям разных времен и выразителям своего времени.

Сначала обратимся к В. Далю и В. Хлебникову, самым одаренным и плодовитым российским словотворцам. Один — страстный собиратель слов, нередко втайне подкладывающий в сокровищницу народного языка монетки собственного скромного чекана. Другой — поэт, создающий слова-видения, слова-фантазмы и мало озабоченный тем, чтобы их растолковать, сделать разменной монетой народного смыслообращения.

У Даля корень «время» разработан сравнительно мало. Статья «ворон», к примеру, почти вдвое длиннее и обильнее производными. Даль, да и «живой великорусский», представленный в его словаре, сильнее и подробнее в конкретике природы, быта, ремесла, чем в общих понятиях. Из своеобычных слов, неоприходованных в академических словарях XX в., есть **времЕнчивый** (изменчивый, непостоянный, неровного нрава, причудливый), **временИтель** (мешкатель, медлитель, человек нерешительный), **времемЕр** (снаряд для измерения времени; часы солнечные, песочные, колесные). Эти слова у Даля заманчивее, чем их самоочевидные толкования, к тому же состоящие сплошь из синонимов, т. е. предлагающие замену и тем самым отменяющие особую нужду в самом толкуемом слове. Зачем вводить его в язык, если и без него есть много слов, означающих то же самое? Синонимический способ определения, к которому часто прибегает Даль вместо аналитического, — коварен: он скорее ставит слово под вопрос, чем доказывает его полезность; вводит в язык — и тут же показывает, как прекрасно без него можно обойтись. Тем более что для всех упомянутых слов примеры употребления отсутствуют.

Для Велимира Хлебникова тема времени — одна из самых волнующих, мирообразующих; его ранняя, малоисследованная брошюра называлась «Время — мера мира». У Хлебникова есть около 30 однословий — **лингвофантазий** на тему времени, из которых, на мой взгляд, самые удачные: **времыши** («времыши-камыши»), **времирь** («стая легких времирей»), **Временя** («жрицей Временей сжатые нивы»), **времянин** («Времянин я/ Времянку настиг...»), **местовременной** («человек как местовременная точка»), **времяносец, времяпись, времнина.** [13] Три последних слова фигурируют в рукописном наследии Хлебникова, и их контексты и значения в словаре Перцовой не приводятся (возможно, отсутствуют и в рукописях).

В книге В. П. Григорьева «Грамматика идиостиля. В. Хлебников» приводятся такие выражения Хлебникова: свет есть **«времяносец** вселенной», «мы **времякопы** в толпе нехотяев», «крупные **времявладения** слов. [14] Хлебников, как правило, не дает истолкования своим неологизмам, часто использует их однократно или вовсе не

дает примера использования, что затрудняет их применение вне хлебниковского контекста. Собственно, большинство этих новообразований вообще лишены контекста, даются в черновиках, перечнях, скорее как экспериментальные **морфокомплексы**, чем лексемы с определенным значением. Некоторые из этих комплексов, а именно: **времЯнин, времянОсец, врЕмяпись, времнИна**, — мы далее попытаемся «**осло**вить» и даже «**осло**варить», т. е. представить как лексемы, с определенным значением и примерами употребления.

Рассмотрев около 100 новообразований с корнем -врем-, мы затем предложим ряд неологизмов с греческой (и международной) основой «хронос», а в конце рассмотрим проблему грамматического выражения времени на примере причастий будущего времени в русском языке.

Все **времясловия** будут разбиты на несколько главок, исходя из того, что читателю трудно за один присест одолеть и тем более усвоить более 7–9 слов (магическое число 7 плюс/минус 2 как предельное число объектов, которыми одновременно может оперировать человеческое сознание). Всего в этих главах предлагается более 100 новообразований от корней «время» и «хронос» и несколько слов, образованных попутно, в контексте речевых примеров и по ассоциации со временем, — «**вечнопись**», «**добровечный**», «**местомиг**» и др.

Глава 2

Можно ли **овременять** классику? Стране нужны **временители**. Как Маяковский **овременел**, а Мандельштам хотел **привремениться**.

* * *

временИть
овременИть, овременЯть
временИться
развременИть
временЕние, овременЕние
временИтель, овременИтель
привременИть, привременИться
временЕть, овременЕть

* * *

ВРЕМЕНИТЬ, ОВРЕМЕНИТЬ, ОВРЕМЕНЯТЬ, ВРЕМЕНИТЬСЯ

временИть (переходный глагол несовершенного вида, ср. *простирать*) — подвергать действию времени, превращать нечто во время или в часть времени, развертывать во времени, придавать чему-то свойства времени.

овременИть (совершенный вид глагола **временИть**; ср. *обременить*, *осеменить*) — подвергнуть действию времени, сделать нечто временным.

Глагол «**временИть**» (чаще в форме совершенного вида «повременИть») в настоящее время употребляется в значении «медлить, тянуть, ждать, годить». Используется этот бесприставочный глагол крайне редко, он даже не вошел в «Частотный словарь русского языка» (под редакцией Л.Н. Засориной, 1977 г.), поскольку ни разу не встретился в выборке текстов объемом в миллион словоупотреблений. В рунете этот глагол употребляется всего 142 раза, т. е. примерно одно употребление на 25 млн (исчислено по Гуглю). Для сравнения: приставочная форма этого глагола «повременить» употребляется в 100 раз чаще.

Таким образом, речевая ниша для глагола «временить» в значении не «медлить», а «подвергать действию времени» оказывается вакантна. В данном случае по аналогии устанавливается такое отношение глаголов **«временИть»** и **«временИться»** к существительному «время», какое уже имеется в отношении глаголов «простирать» и «простираться» к существительному «пространство». Простирать — развертывать в пространстве. **Временить** — развертывать во времени. Если традиционное «временить» значит «медлить, мешкать», то предлагаемое значение, напротив, позволяет акцентировать другой, динамический аспект времени: «встраивать нечто в движение времени, подвергать воздействию времени». Приставочным образованием совершенного вида от **«временить»** в этом новом значении будет не «повременить», а **«овременИть»**.

Многие деятели пытались **овременить** Россию по меркам Нового времени, втолкнуть ее в европейскую историю; но она упорно хотела только одного: простираться. **Временить** такую державу — все равно что одной речушкой орошать равнину размером в океан.

Хватит твердить о вечной классике. Если ты снимаешь кино по Чехову, значит, ты готов его **овременить**.

Почему-то все попытки **овременить** религию, пустить ее вдогонку прогрессу, истории и т. д., заканчиваются массовым безверием.

* * *

овременЯть (приставочная форма глагола несовершенного вида; ср. *обременять, осеменять*) — вносить нечто в ход времени; подходить к чему-то с точки зрения конкретного времени и его ценностей, историзировать.

Марксизм видит свою задачу в том, чтобы **овременИть** каждое явление культуры, вписать его в контекст истории. Вопрос в том, можно ли **овременЯть** то, что по своей сути обращено к вечности? [15]

* * *

временИться (возвратный глагол, ср. *простираться*) — действовать так, как присуще времени; развертываться, распространяться во времени.

У Пикассо предметы начинают **временИться**, расползаться по оси времени, представать одновременно в разных фазах своего становления.

Россия широко простирается в Евразии, но и **временится** она тоже широко, через все эпохи, соединяя в себе элементы самых разных исторических укладов, от общинного до капиталистического.

* * *

РАЗВРЕМЕНИТЬ

развременИть (переходный глагол; ср. *размагнитить, разминировать*) — вывести из хода времени, оградить от его воздействия, устранить состояние временности.

Всякая модернизация веры вызывает ответную попытку фундаментализма **развременить** религию, вернуть ее не просто к историческому началу, но к вечному основанию.

* * *

ВРЕМЕНЕНИЕ, ОВРЕМЕНЕНИЕ

временЕние — волнение, пульсация времени, быстрое изменение его ритмов и скоростей. **Временение** — это временность в квадрате, поскольку само течение времени подвластно ходу времени, меняет свое направление и скорость.

Когда читаешь Достоевского или Андрея Белого, чувствуешь не просто течение, а тик времени. Время — это у Толстого, а у них — нервное **временение**, «вдруги» и судороги сбивчивых скоростей.

Во времени меня волнует не его направление или исторический смысл, а само **временение**, лихость перемен.

«**Временение**» используется как философский термин в русском переводе понятия «Zeitigung» из книги Мартина Хайдеггера «Бытие и время».

овременЕние — вхождение или внесение времени в область чего-то вневременного.

Конец 1980-х — 1990-е гг. в России — это пора бурного **овременения** культуры, которая на протяжении предыдущих десятилетий привыкала к условиям безвременья, утопического «сейчас и всегда».

* * *

ВРЕМЕНИТЕЛЬ, ОВРЕМЕНИТЕЛЬ

временИтель или **овременИтель** — инициатор или катализатор движения времени, источник или усилитель перемен.

Суффикс **-тель** служит образованию отглагольных существительных со значением действующего лица (*воспитатель, спаситель*) или орудия действия (*краситель, выключатель*). Соответственно «(о)временитель» может иметь два значения, относясь к людям или к предметам.

Петр Первый был не просто царь-реформатор, а **временитель** России. Там, куда ступала его нога, начинало течь время.

Наша страна нуждается не просто в сознательных и законопослушных гражданах. Больше всего ей нужны **овременители**. Вокруг таких людей начинает бурлить время, и маленькие **времявороты** постепенно раскручивают всю страну.

Повсюду сонная одурь. Ах, изготовить бы такой порошок-**временитель** и подсыпать в водопроводную систему, чтобы у наших граждан живей текла кровь и шевелились мысли.

* * *

ПРИВРЕМЕНИТЬ, ПРИВРЕМЕНИТЬСЯ

привременИть (ср. *приручить, привязать, приурочить*) — приспособить к определенному времени, его запросам и нуждам; приурочить к моменту во времени.

привременИться (ср. *приспособиться, приноровиться*) — приспособиться, примениться ко времени.

Власть пыталась не столько прямо подкупить, сколько **привременить** гения, вписать его в календарь своих трудовых будней и праздников.

О Песоцком говорили, что поэт он, конечно, хороший, но слишком **привременeнный**, приблатненный, чистой лирики у него маловато.

Мандельштам пытался **привремениться** к своей эпохе, но она грубо его оттолкнула.

* * *

ВРЕМЕНЕТЬ, ОВРЕМЕНЕТЬ

временЕть, овременЕть (непереходный глагол, ср. *каменеть, деревенеть*) — врастать во время, становиться частью времени; вступать в состояние временности, подвергаться действию времени.

Маяковский был поэтом грандиозного, космически-апокалиптического видения, но с приходом советской власти **овременел** и стал певцом ВЧК и Госплана.

Неужели ты так и застрял вместе с постмодернистами в этом дурацком «конце истории»? Ты посмотри, как все **временеет** вокруг: Китай, Россия, исламский мир. История только начинает свой новый цикл.

временЕть может употребляться и как безличный глагол (ср. *темнеть, светать, вечереть*), указывающий на время как действие или процесс, не имеющие субъекта.

После краткой неистовой ночи, когда время, казалось, замерло, вышли вдвоем на крыльцо. Светало. **Временело**. Пахло свежевыпавшим снегом и неизбежностью разлуки.

* * *

Ответ на возражения. Критерии отбора

В связи с вышеприведенными неологизмами отвечу на вопросы, которые могут возникнуть у читателей проективного словаря. Так ли уж нужно новое слово, если то же значение можно выразить старыми, хорошо известными? Зачем, например, говорить «Мандельштам пытался **привремениться**...», когда можно сказать «приспособиться ко времени»?

Мандельштам пытался **привремениться** к своей эпохе, но она грубо его оттолкнула.

Но в том-то и дело, что слово «приспособиться» здесь было бы ложным, неточным: Мандельштам не был «приспособленцем». Правильнее было бы сказать, что он пытался **примериться**, **примениться** ко времени, соразмериться с ним, **прильнуть** к нему, **пригреться**, почувствовать себя нужным... Все эти значения, вместе взятые, и несет в себе приставка «при», соединяясь с корнем «врем». «**ПривременИться**» включает в себя значения всех этих глаголов (в том числе и «приспособиться»), но не сводится ни к одному из них.

Другой пример:

Маяковский был поэтом грандиозного, космически-апокалиптического видения, но с приходом советской власти **овременел** и стал певцом ВЧК и Госплана.

Почему Маяковский «**овременел**», а, скажем, не «врос в свое время», или не «стал данником, пленником, заложником, певцом своего времени» и т. п.? Время в данном случае предстает как некая субстанция, свойства которой целиком переходят на поэта, по аналогии с такими глаголами, как «окаменеть», «одеревенеть», «остолбенеть», «оледенеть», «окостенеть», т. е. приобрести вид и свойства камня, дерева, столба, льда, кости. «**Овременеть**» содержит образ окаменения, оцепения, — образ тем более метафорически насыщенный, «взрывчатый», что он относится к самому подвижному, что только есть на свете, — ко времени, которое в данном примере ассоциативно отождествляется с веществом — камнем, костью, деревом. Это явление можно назвать **морфологическим переносом**: на новое слово переносится по аналогии то значение, которое данная морфема (глагольный суффикс «ене-ть») имела в составе других слов. Такая парадоксальность «застывания во времени» и придает глаголу «**овременеть**» образную динамику. Выражение «врасти во время» уже сокращает объем образа, относит его только к деревянному (время как дерево), а не ко всему ассоциативному объему глаголов на «ене-ть» — глаголов «обездвиженности». Наконец, выражения «стать данником, певцом» вообще уже лишены образа, переходят на вялую прозу.

Примерно таковы соображения (не всегда осознанные), по которым я отбираю слова для включения в «Проективный словарь». Критерий — не только назывательная уместность слова, отнесенность к еще не названному явлению или понятию, но и энергия смыслообразования, происходящая из нового сочетания составных частей (морфем).

Глава 3

Гражданство и **времянство**. За что не любят **вечностников**. **Временялы**, выгодно меняющие одно время на другое. **Времязависимые** сидят у времени на игле. Злободневное и **добровечное**.

* * *

времЯнин
времЯнство
вЕчностник
всесвЕтник
времЯнствовать
временЯла
времязавИсимый
добровЕчный

* * *

ВРЕМЯНИН И ВРЕМЯНСТВО

времЯнин (ср. *крестьянин*) — обитатель, гражданин, патриот своего времени; тот, кто мыслит и чувствует категориями времени.

времЯнство — сознательная и горделивая причастность своему времени, гражданство у времени.

> Как есть патриоты своей страны, так есть и патриоты своего времени — **времЯне**. Они любят свое время, гордятся им, свысока смотрят на другие времена, не завидуют ни предкам, ни потомкам. Как писал один из **времян** 1930-х годов поэт Павел Коган,

Есть в наших днях такая точность,
Что мальчики иных веков,
Наверно, будут плакать ночью
О времени большевиков.

* * *

ВЕЧНОСТНИК И ВСЕСВЕТНИК

вЕчностник — тот, кто живет вечным, устремляется к вечному.

Лирический герой Пастернака принадлежит к той породе **вечностников**, которые, распахнув форточку, спрашивают у детворы:

Скажите, милые, какое
Тысячелетье на дворе?

Как правило, **времяне** недолюбливают **вечностников**, объединяя их с космополитами, «**всесветниками**».

* * *

всесвЕтник — тот, кто равно любит все стороны света, кому все равно, где жить и умирать; космополит.

В эпоху интернета легко стать **всесветником**! Нажал на клавишу — и вот она раскинулась перед тобой, **сеть-на-весь-свет**.

* * *

ВРЕМЯНСТВОВАТЬ

времЯнствовать (ср. *пьянствовать*) — вдохновляться ходом времени, страстно, упоенно выражать свое время или временное вообще.

Чем только не опьяняется человек: водкой, работой, великой идеей... А иной опьяняется временем, его сокрушительной и торжествующей новизной. Так **времянствовали** поэты и пророки начала XX в. в России, от Мережковского до Маяковского. А вот к началу XXI в. **времянствующих** почти не осталось: слишком горькое похмелье от века минувшего.

* * *

ВРЕМЕНЯЛА

временЯла (существительное общего рода, 1-го скл.; скорнение двух слов: *время* + *меняла*) — может употребляться в двух значениях:

1. Тот, кто меняет одно время и его ценности на другое, часто с целью извлечения знаковой прибыли, идеологического капитала.

В СССР свободный обмен денежной валюты был запрещен, зато был в ходу другой обмен: знаков и ценностей времени. **Временяла** — центральная идеологическая фигура советской эпохи.

Когда-то этот **временяла**-пушкиновед написал докторскую диссертацию о влиянии декабризма на творчество Пушкина, а теперь с неменьшим успехом доказывает, что Пушкин — непонятый религиозный поэт.

2. Путешественник во времени, излюбленная фигура научной-фантастики, «time changer» (название американского фильма). В этом значении слово **«временЯла»** имеет разговорный оттенок.

Этот везунчик-**временяла** попадает в эпоху, где чтут память о нем как о величайшем поэте «золотого века».

Представляешь себе такое будущее, где бродяги-**временялы** свободно путешествуют из одного века в другой?

* * *

ВРЕМЯЗАВИСИМЫЙ, ВРЕМЯЗАВИСИМОСТЬ

времязавИсимый — это сложное прилагательное имеет два основных значения, в зависимости от того, относится оно (1) к одушевленным лицам или (2) к неодушевленным явлениям.

времязавИсимость — существительное по значениям прилагательного **времязавИсимый** (1 и 2).

1. наркотически зависимый от хода времени, испытывающий постоянную потребность в хронометраже, в притоке свежайших новостей.

Знаешь, у нас, журналистов, есть такая профессиональная болезнь — **времязависимость**. Сидим у времени на игле, и чуть кончится доза, подыхаем от ломки.

С тех пор как он пошел на работу в пиар, стал совсем **времязависимым**. То и дело смотрит на часы, не может обойтись без мобильника и карманного радио... Это «тик-так» у него просто как нервный тик.

Английское соответствие этому значению — **time addicted, time addiction.**

2. функционально зависимый от хода времени, быстро устаревающий, требующий своевременного внимания, пересмотра, обновления. Так можно перевести английское выражение «time sensitive».

В этой папке хранятся **времязависимые** документы, их надо пересматривать и обновлять не реже, чем раз в месяц.

Все наши тексты, увы, до неприличия **времязависимые**. Достоевский вот тоже писал злободневно, а заглянешь — там все еще живое, как будто сегодня написано.

* * *

ДОБРОВЕЧНЫЙ

добровЕчный (**доброкачественный** + **вековечный**) — полный антоним слова **«злободневный»**: злоба дня — **добро века (вечности)**; обладающий добрыми качествами и потому существенный во все времена; одновременно доброкачественный и вековечный.

добровечные вопросы, заботы, темы, идеи, споры, понятия, устремления, идеалы, образы, тексты, произведения.

Как и почему смирение открывает путь к свободе? Это один из самых **добровечных** вопросов нравственной философии.

Удивительно, как в одной творческой личности, например, в В. Ходасевиче, может уживаться **добровечное** и злободневное, даже откровенно злое.

Глава 4

Две разновидности письма — **времяпись** и **вечнопись**. Время как особый вид искусства. Кого считать **времяносцем** нового века.

* * *

врЕмяпись
вЕчнопись
времяпИсец
поврЕмка
временОсец
временОсный
временИтый

* * *

ВРЕМЯПИСЬ

врЕмяпись (ср. *живопись, светопись, звукопись*) — написанное временем, совокупность значимых следов и отпечатков времени.

Для нас что эти хрущевские бетонки, что архив самиздата. Один и тот же стиль. **Времяпись** шестидесятых.

Мандельштам в своей «Грифельной оде» читает **времяпись** горных пород, зримые оттиски времени в образе вздыбленной земли:

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.
...Вода их учит, точит время...

Время почти исчезает в современных скоростных средствах коммуникации, и можно предвидеть, что вскоре, как все редкое, странное, исчезающее, оно станет самостоятельным предметом искусства. **Времяпись** — это письмена, которые оставляет время на чисто выкошенном квадратике луга, или чисто выбритом квадратике лица, или чисто протертом квадратике стекла... Искусство времени. **Tempo-art**. [16]

* * *

ВЕЧНОПИСЬ

вЕчнопись — знаки, письмена вечности.

С детства его влекла загадочная **вечнопись** созвездий на черном атласе неба.

Есть верховные явления в жизни языка, нестираемые, неуничтожимые. Некоторые строки Пушкина, Достоевского, Хлебникова, Пастернака... Это — наша **вечнопись**.

* * *

ВРЕМЯПИСЕЦ

врЕмяпИсец — тот, кто пишет, изображает время.

Летописец — это, как правило, хроникер важных исторических событий, «лет» и «вех». **Времяписец** довольствуется более скромной ролью: его интересует мелкозернистая фактура времени, его мельчайшие составляющие, текучие «**хронемы**», змеистые «**повремки**», единицы перемен, кванты новизны.

Юрий Трифонов не был бытописателем, как его представляли литературные недруги, но не был и летописцем... Он был **времяписцем**, наблюдателем тонкой, рвущейся ткани времени, мельчайших сдвигов и колебаний, неуловимых историческими сейсмографами.

* * *

ПОВРЕМКА

поврЕмка (ср. поземка, повестка) — веяние времени, поветрие, зыбкая, неуловимая тенденция, одна из составляющих временного процесса.

Время часто сравнивают с ветром, вихрем, потоком, пламенем. Но у ветра и вихря есть свои дуновения, веяния и порывы, у потока — струи и волны, у пламени — языки. Как назвать эту отдельную струю, дуновение, завихрение времени, выделившееся из общей массы, чтобы вскоре опять с ней слиться? Одно из возможных названий такой динамической, событийной (не астрономической) единицы времени — «**повремка**», по аналогии с отдельным движением снежной массы — «поземка», и массы административно-информационной — «повестка».

Сейчас интересы государства опять ставятся превыше всего. Надеюсь, эта державная **повремка** быстро уляжется.

Социализм... Посмотри на очертание этой **повремки**, как она перебегает из страну в страну, сначала ускоряя, а потом замедляя ход ее развития, и в конце концов изглаживается.

* * *

ВРЕМЕНОСЕЦ, ВРЕМЕНОСНЫЙ

временОсец (ср. *знаменосец*) — человек, активно представляющий, знаменующий свое время, выразитель его понятий и ценностей. [17]

На воображаемом слете **временосцев** всех стран и народов кому бы вы доверили представлять Россию начала XXI века?

Самые глубокие мыслители и писатели никогда не были **временосцами** в том смысле, какой сейчас придается «кумирам», «звездам», «культовым фигурам». Они были узниками своего времени, а не его манифестантами.

временОсный (ср. *знаменосный*) — воплощающий определенное время, эпоху; содержащий в себе богатые пласты времени.

Вобравшая в себя опыт трех поколений, книга получилась воистину **временосная**.

Любой историк, попавший в этот домашний архив, будет счастлив, наткнувшись на столь **временосную** жилу.

* * *

ВРЕМЕНИТЫЙ

временИтый (ср. *именитый, знаменитый*) — богатый опытом времени, переживший и вобравший разные времена, несущий их следы и свидетельства.

Временитая личность! Оттого и толпятся вокруг него люди: живой учебник истории.

«**Временитый**» может соответствовать английской идиоме «time honored» — «освященный веками».

Посмотри на эти **временитые** кремлевские башни. Каждый камень — свидетель истории.

Глава 5

Времяупорные дамы и режимы. Политика — искусство отмывания времени. Компьютерные **времярезки** и исторические **времярубки**.

* * *

времяупОрный, времянепроницАемый, времяоттАлкивающий,
времязащИтный
времяотвОд, времястОк, времясбрОс
времяотмЫвка, времяочИстка
времялечЕние, времялечЕбный
времядОля
времявладЕние, времяпОльзование
времяраздЕл
времярЕзка
времярУбка, времярУб
времЕнчатый

* * *

ВРЕМЯУПОРНЫЙ

времяупОрный (ср. *водоупорный, огнеупорный*) — не поддающийся действию времени, противостоящий переменам, не подверженный износу, старению.

Синонимы: **времянепроницАемый, времяоттАлкивающий**

Надо же, какая **времяупорная** дамочка! Ей уже под восемьдесят, а она все еще молодится и кокетничает.

Мне подарили роскошные часы: водоупорные, жароупорные. К несчастью, они еще и **времяупорные** — хронически отстают.

Разве в Пизе водонапорная башня? — Да нет же, я сказал «времяупорная».

* * *

ВРЕМЯЗАЩИТНЫЙ

времязащИтный — предохраняющий от хода времени, от его поступательного движения, направленный на сохранение статус-кво.

Если «**времяупорный**» — это свойство противиться ходу времени, то «**времязащитный**» — это форма целенаправленной деятельности по защите от наступления времени.

Удивительно, каким **времяупорным** оказался северокорейский режим! А все потому, что он проводит **времязащитные** мероприятия. Гармоническое устройство пространства, ряды физкультурников, круги цветов и знамен. И никакого тебе времени.

Разработана новая **времязащитная** технология доставки скоропортящихся биологических материалов в медицинские учреждения.

* * *

ВРЕМЯОТВОД, ВРЕМЯСТОК, ВРЕМЯСБРОС, ВРЕМЯОТМЫВКА, ВРЕМЯОЧИСТКА

времяотвОд (ср. *громоотвод*) — такое устройство, которое позволяет переводить ход времени и перемен в желательное русло, отводить его от тех явлений, куда его проникновение опасно и нежелательно.

Спортивная жизнь служила удобным **времяотводом** в брежневские годы. В спорте время бушевало, в политике — топталось на месте.

Для всякого государства первое дело — предусмотреть механизмы **времясброса, времястока**. Если в теневом бизнесе отмываются деньги, то политика — это *искусство отмывания времени*. На **времяотмывку** работают лучшие умы и пропагандистские кадры.

Соответствием «**времяотмывке**» в английском языке могло бы стать **time laundry** (ср. money laundry).

* * *

ВРЕМЯЛЕЧЕНИЕ, ВРЕМЯЛЕЧЕБНЫЙ

времялечЕние — исцеление временем, не требующее других лекарственных средств.

Времялечение — это активная хронотерапия в чистом виде, в отличие от пассивной и комбинированной, требующей правильного режима и своевременного приема лекарств.

Тебе, мой друг, никакие таблетки не помогут. Тебе нужны **времялечебные** процедуры. Постарайся жить на больших скоростях, пропускай через себя как можно больше времени, хлещи себе в лицо **времянапорной** струей, чтобы этот целебный поток очистил тебя от страшных воспоминаний.

* * *

Большую роль в современных производственных процессах, особенно связанных с обработкой информации, играет разделение временных ресурсов, интервалов между участниками этих процессов. В английском языке есть ряд выражений для обозначения такого разделения и соответствующих долей: time division, time sharing, time slicing; time slot, time slice, time cell, time domain, time share. Обычно в словарях эти выражения переводятся описательно, например: «Time slicing — квантование времени, предоставление некоторого ресурса каждому из группы пользователей на короткий промежуток (квант) времени в циклическом порядке». Не проще ли сказать, что time slicer — это **времярезка**? Мы предлагаем ряд новообразований для обозначения составляющих временного процесса, способов совместного владения, разделения и распределения времени.

* * *

ВРЕМЯДОЛЯ

времядОля (ср. *семядоля*) — отрезок, сегмент времени как вычленимая составляющая какого-то процесса; доля времени, отводимая совладельцам или сотрудникам для пользования совместным имуществом, оборудованием, материальным или информационным ресурсом (например, компьютерной программой или радиостудией).

У меня есть **времядоля** (timeshare) в одном загородном пансионате. Каждый год в первую неделю июля я там полный хозяин. Я владею не собственностью, а только временем ее использования. У каждого такого поместья — 52 **времядоли**, по количеству недель. И значит, 52 хозяина.

* * *

ВРЕМЯВЛАДЕНИЕ, ВРЕМЯПОЛЬЗОВАНИЕ

времявладЕние (ср. *землевладение*) — собственность на время; право распоряжаться определенным имуществом в ограниченный период времени.

Он предпочитает вкладывать свои скромные средства не в дома, а во время. Все ветшает со временем, а время не ветшает. У него несколько таких **времявладений** в разных частях света.

Вот уйду на пенсию, обеднею, зато стану богатейшим **времявладельцем**. Сколько ни есть времени — все мое.

времяпОльзование (ср. *землепользование*) — порядок, условия и формы пользования ресурсами времени.

Порядок **времяпользования** в нашей лаборатории очень простой. Все время на всем оборудовании принадлежит шефу. А он делится с кем хочет и когда хочет.

* * *

ВРЕМЯРАЗДЕЛ, ВРЕМЯРЕЗКА, ВРЕМЯРУБКА

времяраздЕл — граница исторических периодов, эпох, циклов.

Где проходит **времяраздел** между новой и новейшей историей? По Первой мировой войне? По Октябрьской революции? Этот вопрос в учебнике смазан.

ВремярУбка и **времярЕзка** — два процесса членения времени, выделения значимых периодов, интервалов. Можно условно их различать по значению глаголов «рубить» и «резать». Если **времярубка** относится к жестким, а порою и насильственным формам членения времени, то **времярезка** — к более мягким, тонким, аккуратным.

времярЕзка — генератор интервалов, алгоритм или программа, вычисляющая или задающая ритм определенных процессов; способ расчленения времени на определенные доли, периоды (time slicer).

У плановой экономики была своя грубая, но мощная **времярезка**. История кромсалась на пятилетки... Конечно, это была работа мясника, а не хирурга. Пятилетка — это скорее огромная **времярубка**, через которую власть пропускала всю жизнь страны, разрубая ее на рваные дымящиеся куски. Да, не ровные, а рваные, потому что против одних планов выдвигались встречные, да и те перевыполнялись, так что план всегда превращался в аврал.

* * *

ВРЕМЯРУБ

времярУб — тот, кто рубит время; то, чем рубят время

Слова, оканчивающиеся на **-руб**, могут иметь два значения: (1) тот, кто рубит (*лесоруб*); (2) то, чем рубят (*ледоруб*). Соответственно и слово **времяруб** имеет два значения:

1. рубщик времени, тот, кто делит его на периоды, интервалы;
2. орудие расчленения времени.

Ельцин по своему нраву был **времярубом**: любил отсекать один период истории от другого. А в спокойных промежутках, там, где раздолье приспособленцам, ему становилось неуютно, он тосковал, запивал.

Революция — это **времяруб** в руках истории, которая рассекает каждого на «до» и «после». Что же удивляться кровавому концу самих революционеров? Где **времярубка**, там и мясорубка, вторая лишь довершает работу первой.

* * *

ВРЕМЕНЧАТЫЙ

времЕнчатый (ср. *коленчатый, бревенчатый, суставчатый, складчатый*) — сложенный, составленный из многих времен, периодов, разнородных частей и отрезков времени.

Кремль — **временчатое** строение, сколоченное из камушков и бревнышек разных эпох, от вала, укрепленного в XII в., до Госдворца, возведенного в XX в.

«Фауст» Гете — едва ли не самое **временчатое** создание в мировой литературе: в нем перемежаются самые разные пласты времени, от мифопоэтических праматерей до утопических образов техники будущего.

Глава 6

Изгибы и пробоины времени. **Времнины, времяпады, времяизвержения**. Время и семя. **Времяточивое** детство и **местомиги** памяти.

* * *

времнИна
времяпАд
временИск
времятОчина, времяточИвый
времяхранИлище, времяхранИтель
времятворЕние, времятвОрный
времяизвержЕние
местомИг

* * *

ВРЕМНИНА

времнИна (скорнение *время* + *стремнина* на основе общего элемента «-рем-») — стремнина времени, место или период его бурного, стремительного прохождения.

В 1990-е гг. на Западе время приостановилось, растеклось в благополучном послевкусии «конца истории», и Россия, с ее бурными переменами, стала **времниной** мировой истории.

Мы сейчас попали во **времнину** техноэволюции, когда скрещиваются ее пути с биоэволюцией. На этом перекрестке события развиваются с ужасающей быстротой.

* * *

ВРЕМЯПАД

времяпАд (ср. *водопад, камнепад*) — обвальное, неудержимое движение времени.

Слова «**времнина**» и «**времяпад**» используют словообразы воды («стремнина», «водопад»), но в одном случае убыстряющейся, а в другом — отвесно падающей, что и создает разницу значений.

Время для того и дано, чтобы не все происходило сразу. Но когда наступает **времяпад**, все именно сразу и происходит. Как в тот злосчастный год, когда в России случились сразу две революции, и одна повернула вспять течение другой.

Есть время разбрасывать камни и собирать камни... Но есть время и самому времени, его отливам и приливам. Есть время **времястоя** и время **времяпада**.

* * *

ВРЕМЕНИСК

временИск (*время* + *мениск*, от греч. meniskos, полумесяц, лунный серп; выгнутая или вогнутая поверхность жидкости, стекла, хрящевидных образований) — искривленная поверхность времени, деформация или трансформация времени, изменение его масштаба.

Приблизительно соответствует англ. time warp, буквально — деформированное, покоробленное, гнутое, искривленное время.

Время, как и пространство, искривляется присутствием материи, гравитационными волнами. Мы видим мир сквозь кривые очки, снять которые нам не дано. В них вставлены линзы-**временискИ**.

Каждая цивилизация по-своему искривляет время. История знает разные типы **временисков**, но в самом общем виде они делятся на выпуклые и вогнутые. В первых время растягивается, во вторых — сжимается. Этим определяется частота событий, темп общественной жизни.

* * *

ВРЕМЯТОЧИНА

времятОчина (ср. *червоточина*) — отверстие, трещина, разрыв в пространственно-временном континууме, которые делают теоретически возможным путешествие во времени.

Соответствует английскому выражению, которое употребляется и в фантастике, и в новейшей физике: space-time wormhole, буквально, «червоточина во времени и пространстве».

Физик Кип Торн объясняет, как из крошечной **времяточины** размером в несколько долей секунды смастерить настоящую машину времени.

Может быть, наше сознание и есть тот червячок, который проделывает дыры в пространстве-времени и позволяет переноситься в прошлое и будущее. Любой образ памяти или фантазии, пробивающий толщу времени, — это уже **времяточина**.

* * *

ВРЕМЯТОЧИВЫЙ

времяточИвый (ср. *кровоточивый, слезоточивый*) — источающий из себя время, содержащий в себе источник времени (как если бы оно было потоком, льющейся струей).

Давай присядем у этих **времяточивых** развалин. Послушаем, как время журчит, истекая из этих камней.

Самое **времяточивое** место в моей жизни был тот угол, куда меня ставила мама. За какие-нибудь пять минут туда натекали целые часы, время било толстой струей. Лицо было мокрым от слез, а стена набухала временем.

* * *

ВРЕМЯХРАНИЛИЩЕ, ВРЕМЯХРАНИТЕЛЬ

времяхранИлище — емкость для хранения времени; сбереженное, накопленное время.

Времяточивый летний полдень. Кажется, время остановлено невидимой преградой и разливается вширь, затопляя окружающий лес и поле, погружая их на дно прозрачного **времяхранилища**.

времяхранИтель — хранящий, берегущий, накапливающий время.

Этот **времяхранитель** складывал в кубышку каждый день и час, отнятый у праздных удовольствий. И теперь, как скупой рыцарь, он сидит над грудами времени, золотыми слитками непрожитых лет и не знает, что с ними делать. Надо было тратить, пока был молодым.

* * *

ВРЕМЯТВОРЕНИЕ, ВРЕМЯТВОРНЫЙ

времятворЕние — сотворение времени.

времятвОрный — творящий время, создающий новую эпоху, период времени.

времятвОрец — творец времени, открыватель новой эпохи.

Прежде чем установить возраст нашей Вселенной, следует доказать, что она существует во времени. Даже в Библии не найдешь подсказки: там описаны шесть дней творения, но откуда взялись сами дни? Или **времятворение** предшествовало миротворению?

Сказать, что жизнь Достоевского была плодотворной, — значит ничего не сказать. Она была **времятворной**. Высшие гении — **времятворцы**, они меняют состав и ход своего времени.

* * *

ВРЕМЯИЗВЕРЖЕНИЕ

времяизвержЕние (ср. *семяизвержение*) — выброс времени или выброс во время; внезапное возникновение или возвращение времени после состояния покоя, оцепенения, «отключки», беспамятства.

Величайшая загадка космологии — не только время возникновения Вселенной, но и причина возникновения самого времени. Как случилось это **времяизвержение**, из каких горячих недр вечности? Отчего проснулся этот загадочный вулкан небытия и выбросил из своего вакуума сверхплотную микрочастицу, из которой и простерлась-**овременилась** наша Вселенная?

Давно подмечено, что во время близости само время, по ощущению любящих, как бы перестает течь. А потом как нахлынет! Извергая из себя семя, мы ввергаем себя во время. Часто это **времяизвержение** сопровождается чувством печали, уныния. Может быть, «семя» и «время» как-то мистически взаимосвязаны и при убывании одного прибывает другое?

* * *

МЕСТОМИГ

местомИг — единица мирового континуума, точка пересечения координат времени и пространства в их нераздельности.

У меня есть один любимый **местомиг**. Полянка на подходе к Измайловскому парку, 28 июня 1959 года. Измени чуть-чуть место или время — все пропадет, нужно навести память на резкость именно данного **местомига**.

Что толку возвращаться на это место, ведь того момента уже не вернешь. А тебе ведь не место нужно, а **местомиг**, правильно я тебя понимаю?

Я пишу не связные воспоминания, а пунктиры, книга называется «**Местомиги** памяти».

Глава 7

Японское **времялюбие** и карамазовское **времястрастие. Хрономания** — болезнь трудоголиков. **Времяпоклонники** — самая массовая из сект. Если угождать, то году, а не минуте. **Времяугодливые** классики. Отчего страдают **времябесием** и **времябоязнью.**

* * *

времялЮб, времялЮбие, времялюбИвый
времястрАстие, хрономания
времястрАстник, хрономан
времябЕсие
времябоЯзнь, хронофобия
времяугОдник, времяугОдливый, времяугОдничество
времяпоклОнство, времяпоклОнник

* * *

ВРЕМЯЛЮБИЕ, ВРЕМЯЛЮБ, ВРЕМЯЛЮБИВЫЙ

времялЮбие — любовь ко времени, к условиям существования во времени или к наблюдению за его ходом.

времялЮб — любитель времени, любящий время.

времялюбИвый — любящий время.

Поразительно **времялюбие** японской культуры. Там даже отшельники привязаны к времени не меньше, чем к вечности. Как сказал один из них, «того, кто ничем с этим миром не связан, трогает одна только смена времен года» (Кенко-Хоси).

Я раньше думал, что жизнелюбие и **времялюбие** — одно и то же, а теперь вижу, что многие записные жизнелюбы терпеть не могут времени. Оно напоминает им о смерти.

Человек — **времялюбивое** создание. Мы все жалуемся на быстротечность времени, а посади нас в райский уголок и останови часы — сойдем с ума от тоски. Не вечность сама по себе нам нужна, а *вечное движение времени.*

* * *

ВРЕМЯСТРАСТИЕ, ХРОНОМАНИЯ, ВРЕМЯСТРАСТНИК, ХРОНОМАН

времястрАстие (ср. *любострастие*), **хрономАния** (chronomania) — страстная привязанность ко времени; одержимость ходом времени, сменой минут, часов, дней; стремление успевать, опережать, догонять и перегонять как главная жизненная установка.

Русское «**-страстие**» может использоваться как соответствие международному (греческому по происхождению) «-mania» — второоснове сложных слов, означающей страстную увлеченность, доходящую порой до безумной или преступной одержимости («графомания», «клептомания»).

Слово chronomania в европейских языках обычно имеет другое значение: собирательская страсть к часам, приборам измерения времени.

Если точность — это вежливость королей, то **хрономания** — это наглость выскочек. Со скоростью ракеты они врезаются в высшие сферы, недоступные им по праву рождения.

Времястрастие — профессиональная черта журналистов. Для настоящего журналиста нет скучного, неинтересного времени, он загорается даже от безнадежных ситуаций, облеченных в глухое платье безвременья.

Не позволяй своему **времялюбию** перерасти во **времястрастие**.
Люби свое время, но не тащись за ним — пусть оно бежит за тобой.

После революции нашу страну охватил приступ **хрономании**. «Клячу истории загоним!» «Время, вперед!» **Хрономания** — это жестокая любовь к истории, которая не оставляет в ней ничего живого.

времястрАстник (ср. *сладострастник*), **хрономАн** (**chronomaniac**) — человек, болезненно чувствительный к ходу времени и подчиняющий ему все свое существование, предельно уплотняющий свое время.

Педант точно соблюдает условленные сроки; **хрономан** пытается их сжимать, вложить как можно больше в единицу времени. Биолог А. Любищев, герой повести Д. Гранина «Эта странная жизнь», был типичным **времястрастником**, который всю жизнь подчинил учету и контролю затраченного времени... Впрочем, далеко не всякий **хрономан** — трудоголик, среди них встречаются и отъявленные бездельники. Евгений Онегин — романтический **хрономан**: приобретая любовный и светский опыт, он «и жить торопится, и чувствовать спешит».

Для **хрономана** время — сильнейший наркотик, а стрелки часов — как иглы, всаженные в вену.

* * *

ВРЕМЯБЕСИЕ

времябЕсие — одержимость, ослепленность временем; служение времени как кумиру, готовность приносить жертвы на его алтарь.

«Я ненавижу слово «вечность», — вдруг вспыхнула Лика. — Я живу в этом времени, никакого другого не знаю и не хочу знать. Пусть оно подлое, мерзкое, но оно мое. Если ты называешь это **времябесием**, тем хуже для тебя. Тот, кто не любит моего времени, не может быть со мной».

Иногда на людей вдруг нападает странный недуг, историческое помешательство: они готовы проклясть своего отца, деда, весь свой род — лишь бы восславить свое время... **Времябесие** — это болезнь гордости, когда люди отождествляют себя со своим временем, даже если оно уничтожает их самих.

ВРЕМЯБОЯЗНЬ, ХРОНОФОБИЯ

времябоЯзнь, хронофобия, chronophobia) — боязнь времени, стремление остановить его ход, отгородиться от современности; невротический страх уходящих дней и лет.

Помнишь чеховскую Мавру, которая боялась открытого пространства и просидела всю жизнь за печкой? А я вот летаю по всему миру, потому что

боюсь времени. Когда я в пути, я как будто из него выпадаю. Если бы не эта проклятая **времябоязнь**, я бы не заделался кочевником.

Где геронтократия, там и **хронофобия**. Эти старцы из Политбюро чего больше всего боялись? Не Америки, а времени. Тик-так, тик-так... Нормальная **времябоязнь** их возраста, усугубленная дряхлостью политического режима.

Времябесие и **времябоязнь** выступают как антонимы.

История народа, как и история личности — это чередование маниакальных и депрессивных состояний. Вспомним, как из **времябесия** 1920–40-х годов мы впали во **времябоязнь** 1960–80-х, а потом развернулись в обратную сторону. Не только время олицетворяется маятником, но и наше отношение к нему.

* * *

ВРЕМЯУГОДНИК, ВРЕМЯУГОДЛИВЫЙ, ВРЕМЯУГОДНИЧЕСТВО

времяугОдник (ср. *богоугодник*) — тот, кто угоден времени, почитается, как его представитель, символ, икона.

По стенам висели портреты **времяугодников**, от Белинского до Дзержинского. Не все они угождали своему времени, зато угодили нашему, — вот и попали в святцы.

времяугОдливый — угождающий своему времени, подлаживающийся, заискивающий его милостей или славы.

Надо же, какой **времяугодливый**! Уже разразился элегией на одиннадцатое сентября и одновременно одой на героический труд пожарников.

Для успеха мало одной готовности угождать. Нужно еще угадать, кому угодить. Чтобы не ошибиться — угождай не людям, а Году. Год над всеми начальничек. **Времяугодливый** угождает всем — и никому.

времяугОдничество — угождение времени, эпохе.

Тургенев и Сартр были не чужды **времяугодничества**, заискивали перед молодежью, перед последним криком моды, точнее, писком прогресса. Вот и решай, были они властителями дум — или рабами времени.

* * *

ВРЕМЯПОКЛОНСТВО, ВРЕМЯПОКЛОННИК

времяпоклОнство (ср. *огнепоклонство, идолопоклонство*) — поклонение времени, религиозно-культовое к нему отношение.

времяпоклОнник — тот, кто поклоняется времени, создает или исповедует культ времени.

Времяпоклонство — самая массовая из нынешних религий. Необъявленная, неорганизованная, наднациональная, она охватывает миллиарды людей по всему миру — больше, чем христианство или ислам.

Сказано: не сотвори себе кумира, ни золотого, ни свинцового, ни деревянного. Время — самый опасный из идолов, поскольку у него нет тела и лика, он неуловим, всевластен и беспощаден. Вот и развелись по всему свету **времяпоклонники**, которые не верят но в Бога, ни в черта, но верят в то, что завтра лучше, чем вчера. Для них нет бога, кроме времени, и прогресс — пророк его.

Глава 8

Беспощадная **времизна**. Расширьте свой **времяем**. **Времяеды** опаснее дармоедов. Наглые **времяглоты** и злостные **времякрады**.

* * *

времизна
времяем, времяемкий
времяЕд
времяглОт, времяЕжка
времяЕдливый
времяЕдствовать, времяЕдство
времякрАд, времякрАдство
времягОн, времягОнство

* * *

ВРЕМИЗНА

времизнА (ср. *прямизна, белизна, новизна*) — свойство быть временным, принадлежать времени, выражать собою время; самодостаточный признак временности, отвлеченный от конкретных явлений, разворачивающихся во времени. В отличие от существительного «врЕменность», образованного от прилагательного «врЕменный», «**времизнА**» соотносится с прилагательным «временнОй», указывая на устойчивое, постоянное свойство времени, а не на присущую ему изменчивость.

Временность — это преходящий характер всех наших радостей, печалей, страстей, успехов... Все временное приходит и уходит, а **времизна** — это неизменность самого времени, его победительная правота, неиссякающий напор.

Всех наблюдателей поражала **времизна** ленинского мышления. Для этого невзрачного человечка понятие вечности было нелепым — смешным или гнусным, смотря по настроению. Вся его жизнь, как гвоздь, по самую шляпку была вбита во время. Точно лезвием бритвы, этой **времизной** отсекалось всякое прекраснодушие и созерцательность, всякое упование на «там» и «потом».

* * *

ВРЕМЯЕМ

времяЕм (ср. *окоем, водоем*) — объем времени, глубина или широта его охвата; пейзаж, ландшафт, панорама, горизонт времени.

Слово **времяем** может служить эквивалентом английского слова «timescape» (ландшафт, пейзаж, сцена, панорама времени), образованного по продуктивной модели соединения существительных с суффиксоидом «scape»: landscape (ландшафт, пейзаж), cityscape (городской пейзаж), cyberscape (кибер-пейзаж), dreamscape (сцена в сновидении).

В этой футуристической картине перед нами распахивается такой **времяем**, что видишь себя и своих современников питекантропами электронного века, в глубокой техноархаике начала 3-го тысячелетия.

Может быть, твои прогнозы и имеют свою ценность, но у них слишком малый **времяем**. Нам нужно рассчитывать не на два года вперед, а по крайней мере на двадцать.

* * *

ВРЕМЯЕМКИЙ

времяЕмкий (ср. *трудоемкий*) — требующий больших затрат времени.

Понятия «**времяемкий**» и «трудоемкий» — не синонимы. Например, определенные компьютерные операции могут быть **времяемкими**, но при этом не требовать затрат человеческого труда.

Сейчас я составляю предметный указатель к книге. Ужасно **времяемкое** занятие. Хотя голова при этом отдыхает, но я бы предпочел более творческое времяпрепровождение.

* * *

ВРЕМЯЕД, ВРЕМЯЕДЛИВЫЙ, ВРЕМЯЕДСТВОВАТЬ, ВРЕМЯЕДСТВО

времяЕд — тот, кто съедает чужое время, понапрасну отнимает его.

Хорошо бы нам с этим соседом-**времяедом** чуточку раздружиться. Добрый, услужливый, но зайдет на минутку — и уже полвечера как ни бывало.

Эта строгая девушка презирала **времяедов** даже больше, чем дармоедов. Одни живут за счет чужих средств, другие — за счет чужого времени. А время дороже денег.

* * *

Синонимы слова **времяед**:
времяглОт (усилительный)
времяЕжка (уменьшительный)

Разрываюсь между своими домашними **времяежками** и начальником — наглым **времяглотом**. Времени на себя просто не остается.

времяЕдливый (ср. *въедливый, надоедливый*) — прилагательное по значению существительного «**времяед**».

Времяедливая тетенька. Забалтывает меня до ужаса, вроде бы все о высоких материях, а по сути — ни о чем.

времяЕдствовать — заедать чужое время.

У них на воротах висит такая табличка — крик нового гостеприимства:
Пожалуйста, добрососедствуй!
Но заходя, не **времяедствуй**!

времяЕдство — транжирство чужого времени.

Терпеть не могу нахлебников, приживал. Жратвы мне не жалко, а вот **времяедства** за свой счет я не потерплю.

Я бы еще мог примириться с занудством нашего коллеги, но **времяедство** — это гражданское преступление.

* * *

ВРЕМЯКРАД, ВРЕМЯКРАДСТВО

времякрАд (ср. *казнокрад, конокрад*) — тот, кто крадет чужое время, живет за его счет.

Если **времяед** просто транжирит чужое время, то **времякрад** сознательно присваивает его себе, пользуется им в своих целях.

Почему я должна за тебя стоять во всех очередях, пока тебе там думается или пишется. Тебе не кажется, что это — **времякрадство**?

На этом курорте я чувствую себя **времякрадом**. Каждый лишний день украден у своей работы и у самого себя.

ВРЕМЯГОН, ВРЕМЯГОНСТВО

времягОн — тот, кто «гонит» время, тянет резину, работает с прохладцей, особенно при начислении повременной (почасовой) оплаты труда.

времягОнство — неспешная работа с целью протянуть время.

Я уж не рада, что их наняла — такие **времягоны**. То курят, то музыку ловят по радио, а у меня каждая минута на нервах. Я ведь им по часам плачу.

Глава 9

Чувство времени и способы его выражения. **Времливые** мыслители. 8 часов **завременья. Иновременное, надвременное и подвременное.**

времлИвый
врЕмко
завремЕнье
многоврЕменье
иноврЕменный, иновременник
надврЕменный, надвременник
подврЕменный, подвременник

* * *

Наряду с известными чувствами зрения, слуха, запаха, вкуса, осязания (к ним добавляется порой и мышечное, кинэстезия), у всех животных, а вероятно, и у растений, существует еще и особое чувство времени, связанное с ритмами природных явле-

ний. У человека дополнительно развивается чувство социального времени, тех ритмов, которые определяют ход истории, на чем основана прогностическая и проективная деятельность (в экономике, технике, политике, культуре). Для обозначения этого чувства можно образовать глагол «**врЕмить**» (3-е л. ед. — **врЕмлет**; ср. *дремлет*), прилагательное «**времлИвый**» и наречие «**врЕмко**».

ВРЕМЛИВЫЙ

времлИвый (*время* + суффикс -лив-; ср. *дремливый, гневливый*) — внимательный, чуткий ко времени, обладающий острым чувством времени.

ВремлИвый, в отличие от «врЕменный», характеризует то, что относится не к самому времени, а к способностям его восприятия. Таково смысловое различие суффиксов прилагательных «-н» и «-лив». Памятный — то, что помнится; памятливый — тот, кто помнит, имеет способность к запоминанию. Удачный — то, в чем везет («удачная покупка»); удачливый — тот, кому везет («удачливый предприниматель»).

Бердяев — едва ли не самый **времливый** русский мыслитель. Каждая его строка пронизана нервным, иногда истерическим чувством времени. — А мне кажется, Розанов гораздо **времлИвее**. Притом в его чувстве времени нет никакого надрыва. Он **времлет** не только историческим сдвигам, апокалиптическим потрясениям, но и мирному жужжанию семейного быта, чего Бердяев начисто лишен.

* * *

врЕмко (ср. *знобко, жарко, тяжко*) — наречие в значении безличного сказуемого, категории состояния: о временности, переменчивости, событийности как состоянии среды; об ощущении временности, которое испытывается кем-то.

Всякий раз на вокзале ей становится **времко**, тревожно до тошноты, как будто воздух заряжен электричеством минут и секунд и каждая может больно ударить, сразить наповал.

На этой древней площади, где обычно царила безлюдная тишина, в этот раз было **времко**. Сновали какие-то полувоенные люди. Что-то готовилось.

* * *

ЗАВРЕМЕНЬЕ, ВРЕМЯОТПУЩЕННИК

заврЕменье — область по ту сторону времени.

Безвременье — это пора застоя, когда время стоит на месте, никуда не движется. А **завременье** — это уже область по ту сторону времени. Вечность? Нет, в **завременье** мы попадаем еще в этой жизни. Как, например, Роберт и Мария у Хемингуэя: «...Вдруг в неожиданном, в жгучем, в последнем весь мрак разлетелся и время застыло, и только они двое существовали в неподвижном остановившемся времени...» Куда они попали? Где оказались? В безвременье, вместе с тов. Брежневым? Нет, они оказались в **завременье**.

Ученые вычислили, что совокупное время оргазмов за всю жизнь у мужчины, как правило, не превышает 8 часов. И вот из-за этой мелочи совершаются бесчисленные подвиги и безумства, Наполеон скачет, Гете рыдает, Пушкин гибнет, Марк Антоний убивает себя... Но ведь не время исчисляется этими

секундами, а выход из времени. 8 часов **завременья** — этот опыт может перевесить 80 лет существования во времени. Тысячи рабочих смен — и только одна смена для **времяотпущенных**.

времяотпУщенник (ср. *вольноотпущенник*) — отпущенный на свободу от времени.

Не смотри, пожалуйста, на часы. У нас в запасе вечность. Мы не просто в отпуску, мы **времяотпущенники**.

* * *

МНОГОВРЕМЕНЬЕ

многоврЕменье — множественность субъективных и объективных систем и точек отсчета времени.

Каждая нация, страна, цивилизация запеленута в свой кокон времени. Представь себе это **многовременье** — и пойми относительность таких понятий, как «спешить», «успевать», «опережать». В конце концов, все мы соревнуемся только сами с собой.

* * *

ИНОВРЕМЕННЫЙ, ИНОВРЕМЕННИК

иноврЕменный — относящийся к иному времени; далекий от своего времени.

иноврЕменник или **иноврЕменник** — человек иного времени, представитель другой эпохи. [18]

Вся наша бедная текущая проза меня мало воодушевляет. В литературе я люблю иностранное и **иновременное**.

Достоевский — ровесник Некрасова и вместе с тем его **иновременник**, писатель как будто совсем другой эпохи.

* * *

НАДВРЕМЕННЫЙ, НАДВРЕМЕННИК

надврЕменный — стоящий над своим временем или над временностью вообще.

Слово **надвременный** нередко употребляется в книжном стиле, но не отражено *ни в одном словаре*, как и близкое ему по значению, но более метафизически окрашенное слово **сверхврЕменный**.

надврЕменник или **надвремЕнник** — тот, кто стоит или пытается стоять над временем, «над схваткой».

В своих «Размышлениях аполитичного» (1918) Томас Манн пытался обосновать **надвременные** ценности цивилизации, как и Ромен Роллан в своем «Манифесте независимого духа» (1919)... Но впоследствии оба писателя признавали, что позиция **надвременника**, с высоты взирающего на схватку политических сил, оказывается морально уязвимой.

Вечностное — то, что принадлежит вечности, а **надвременное** — ничему не принадлежит, оно от времени ушло, а к вечности не пристало и мучится своей гордой неприкаянностью.

* * *

ПОДВРЕМЕННЫЙ, ПОДВРЕМЕННИК

подврЕменный — находящийся под властью времени, подавленный, порабощенный своим временем или временностью вообще.

подврЕменник или **подвремЕнник** — тот, кто живет под властью времени, его подданный, невольник, «подбашмачник»; второстепенная фигура по отношению к основным деятелям данного периода.

Ты хочешь быть современным, но подумай сам, со временем ты или под ним? Современен тот, кто независимо идет вровень со временем, а ты — **подвременник**, ты подлаживаешься под время, малодушно плетешься за ним.

Такие писатели, как Софронов или Грибачев, — типичные **подвременники** брежневской эпохи.

Глава 10

Времядержавие как политический строй. Америка — демократия и **хронократия**. Хронос выше демоса и плутоса. **Хроноцид** — преступление XX века. **Времяведение** как наука. Вожди и **времяводы**.

* * *

времядержАвие, времяпрАвие, времявлАстие, хронокрАтия
времяубИйство, хроноцИд, времяубИйца
времявЕдение, времявЕд
времявОд(ец), времявОдство

* * *

ВРЕМЯДЕРЖАВИЕ, ВРЕМЯПРАВИЕ, ВРЕМЯВЛАСТИЕ, ХРОНОКРАТИЯ

времядержАвие, времяпрАвие, времявлАстие, хронокрАтия (chronocracy) — власть времени. У этого слова два основных значения: (1) общественно-политическое и (2) научно-фантастическое.

1. Диктатура времени как определяющий фактор общественной жизни; форма политического устройства общества, основанная на признании времени решающим фактором обновления структур власти.

В условиях **времядержавия** (**хронократии**) жизнь общества определяется регулярной и обязательной сменой всех его политических, экономических, научных, культурных тенденций, мод, методологий, руководящих кадров. В частности, **времядержавие** предполагает безусловную сменяемость всех органов власти в строго отмеренные сроки. Президенты, автомобили, компьютеры, течения живописи... Для каждого сегмента культуры выделяется особый временной фактор, или «запас» новизны, в течение которого данное явление перестает восприниматься как новое и необходимо должно уступить другому.

Американское общество — самый характерный пример **времядержавия**, где время диктует периодическое обновление всех сторон действительности, часто даже вопреки пользе и целесообразности. Новые изделия вытесняют

старые, доброкачественные, только потому, что **хронократия** определяет действие рыночных механизмов, формируя идеологию «новое — лучшее» и мобилизуя покупательский спрос. Другой пример **хронократии** — обязательный уход на пенсию всех сотрудников, достигших определенного возраста. Не техника и не кадры, но время решает все.

В определении американской политико-экономической системы не обойтись без понятия **времяправия**. Верховный правитель — время, а президенты, капиталы, корпорации — его слуги. Хронос старше и сильнее демоса и плутоса.

2. Режим власти, основанный на овладении всеми ресурсами времени, включая свободу передвижения в разные эпохи и параллельные потоки времени. В этом смысле термин **«времядержавие»**, или **«хронократия»**, может использоваться в научной фантастике или в научных теориях овладения природой времени.

В романе Айзека Азимова «Конец вечности» (1955) **времядержавие** будущего представлено в лице «Совета Времен», который призван исправлять ошибки истории. Но **хронократия**, как и любой другой режим, не застрахована от собственных ошибок, которые тем более катастрофичны, чем больше масштабы ее власти.

времядержАвный, времявлАстный, времяпрАвный, хронократИческий — прилагательные по значению существительных.

Великодержавная модель в XXI веке сменится **времядержавной**. Страны будут состязаться не друг с другом, а со временем.

* * *

ВРЕМЯУБИЙСТВО, ХРОНОЦИД

времяубИйство, хроноцИд (**chronocide**; chronos время + лат. caedere убивать) — насилие над естественным ходом времени, над историей, развитием, эволюцией; разрушение связи времен, принесение одного времени в жертву другому.

Современная история превратила суффикс «-цид» (-cide), «убийство» — в один из самых продуктивных способов словообразования. *Цареубийство, отцеубийство, братоубийство, геноцид, экоцид*... Обобщая богатый криминальный опыт XX века, напрашивается еще один неологизм: **«времяубийство»**, **«хроноцид»** — насилие над временем, истребление времени...

Есть три основные формы **времяубийства**: утопическая одержимость будущим («счастье грядущих поколений»), ностальгическая одержимость прошлым («Великая Традиция») и постмодерная завороженность настоящим («исчезновение времени в синхронической игре означающих»). Три основных модуса времени: будущее, прошедшее и настоящее — превращаются в три способа **времяубийства**, как только один из них абсолютизируется за счет других.

* * *

ВРЕМЯВЕДЕНИЕ, ВРЕМЯВЕД

времявЕдение — наука о времени, совокупность методов и дисциплин, изучающих время (космическое, историческое, субъективное и т. д.).

Времяведение включает такие разделы, как физика времени, биология времени, психология времени, социология и культурология времени, эстетика и поэтика времени (образы времени в искусстве и литературе) и т. д.

Международное греческое слово, буквально обозначающее изучение времени — «хронология» — уже закреплено за другими понятиями. Термин **«времяведение»** могло бы заполнить эту лакуну в русском языке.

Сейчас в России используется термин «темпорология» (temporology), но с лингвистической точки зрения вряд ли можно признать его удачным, поскольку он соединяет латинскую основу (tempus, время; родит. падеж temporis) и греческую (logos). Кроме того, слово «темп» уже приобрело другое значение, «степень быстроты в исполнении какого-то дела», поэтому «темпорология» может восприниматься как название науки о «темпах», о скорости.

Мой руководитель предлагает мне писать диссертацию по сравнительному **времяведению**. «А. Эйнштейн и В. Набоков: физика и поэтика времени». Перспективная междисциплинарная тема.

Я не историк, а **времявед** — дьявольская разница. История — это лишь одна из форм времени, а есть и другие, не менее увлекательные. Биологическое, психологическое, художественное...

* * *

ВРЕМЯВОД(ЕЦ), ВРЕМЯВОДСТВО

времяВод (ср. *верховод*) или **времявОдец** (ср. *полководец*) — тот, кто ведет за собой время, прокладывает пути, становится первым в какой-то области.

времявОдство — деятельность, направляющая ход времени, задающая смысл и цель временным процессам.

Хлебников назначил себя «председателем земного шара». Тогда, в военные и революционные годы, были в моде вожди и вождизм. Но сам Хлебников не умел вести за собой массы. Он умел вести за собой слова, направлять их в будущее, он был **времяводцем**.

Вожди ведут за собой миллионы людей. Но и вождей ведет за собой под уздцы время. А кто ведет время? Кто сегодня эти тайные **времяводы**?

Время движется быстрее, чем мы успеваем его осмыслить. Сегодня нужны не обличители и поправщики, а **времяводы**. Нет правых. Есть только первые.

Глава 11, Итоговая

Главный закон корня. Ветви и кроны. Языководство. Лексическая крона времени: 172 слова. Глагол времен.

* * *

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает...
Г. Державин

А я пою вино времен —
Источник речи италийской...
О. Мандельштам

Наш словарь времени подошел к концу, хотя в принципе у него нет и не может быть конца. Покуда язык живет, его корни продолжают расти, вытягиваться новыми ветвями-производными.

Вот основной закон творческой жизни корня:

В существо корня заложена воля к прорастанию, к соединению со всеми возможными приставками и суффиксами и к наибольшему смысловому действию через наибольшее количество производных слов.

Не случайно в большинстве языков главная знаменательная часть слова называется именно «корнем» (английское root, немецкое Wurzel, французское racine). Это не просто растительная метафора, но отражение существенного сходства двух явлений. Грамматический корень, как и ботанический, несет в себя силу роста, **остволения-ословления** и разветвления в производных.

По мере такого прорастания корень питает все новыми смыслами и повседневную речь, и разные промыслы, ремесла, области мышления и делания. И физика, и фантастика, и философия не просто мыслят словами, но находят в словах корешок и подсказку для ветвления новых мыслей.

По-настоящему корень живет не только в полном объеме своих производных, но и в возможности дальше выбрасывать из себя новые слова, — так что процесс словообразования может быть и дальше самостоятельно продолжен читателями.

Пользуясь древесной топикой, которая присвоила название «корня» центральной морфеме слова, назовем «кроной» верхушку лексического древа, которая объемлет все разветвления данного корня.

Так и будем различать:

— **корень** слова;

— **ветви** слова — его производные;

— **крона** слова — **совокупность всех его производных, общая смысловая площадь данного корня, заселенная его отпрысками во всех поколениях.**

Самая пышная крона в русском языке у корня -ста(й)-: 370 производных, от «стан» до «состав», от «беспрестанный» до «представление», от «наставник» до «расставание», от «приставать» до «заставить». Вторая по величине крона — у корня -да- (-даж-), 280 ветвей: от «дар» до «продажа», от «задаток» до «задача», от «издатель» до «приданное», от «предатель» до «удалой»... [19]

А вот у корня «-врем-» в нынешнем языке крона чахлая, всего 37 веточек. Видится, как в словаре динамичного, жизнелюбивого общества поднимается новая широкошумная дуброва времени...

Словопорождающая мощь корня проявляется в освоенной им площади общественного сознания, в разнообразии тех идей, дисциплин, областей культуры, куда проникают его смыслоносные отростки.

Лексикологии, и в частности, теории словообразования, важно освоить это понятие **словесной кроны**, как единицы лексической системы языка, объединяющей значения всех родственных слов. Лексическая крона — это совокупность всех слов, произведенных от данного корня. Но задача творческой филологии в том, чтобы не только исследовать отношения корня и кроны, но и выращивать крону из корня.

Словотворчество не нарушает законов языка... Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой

жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, что они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения. [20]

Если теоретическое языкознание можно уподобить ботанике, изучающей жизнь растений, то практическую лингвистику, **языководство** (В. Хлебников) уместно сравнить с лесоводством и садоводством, возделкой языковой почвы и выращиванием новых древесных пород. От **языководов** зависит живописная композиция лексических полей, с их лужайками и озерами, вьющимися тропинками и ручейками. Пышные кроны слов озеленяют нашу мысль притоком свежих смыслов. Иссушение языка, редение корневой поросли означает, что в среде его обитания, в мыслящем обществе замедлился ход смыслообразования, а это ведет, так сказать, к жизнеопасной закупорке кровеносных сосудов, снабжающих мозг общества воздухом языка.

* * *

Ниже приводится с небольшими комментариями **лексическая крона времени**: все производные от корня «-врем-» в русском языке. [21]

В этом списке представлено 182 времясловия, в том числе:

— 37 общеупотребительных слов, отраженных в современных словарях;

— 4 дополнительных слова из словаря В. Даля;

— 23 слова, изобретенных В. Хлебниковым;

— 118 слов, описанных в «Проективном словаре» (включая одно слово «временитель» в ином значении, чем у Даля, три хлебниковских слова «времявладение», «времяносец» и «времянин», которым дается конкретное определение и примеры использования).

Слова распределяются по частям речи, а внутри каждой категории даются в алфавитном порядке. В особую группу имен существительных выделены названия лиц.

В конце каждого грамматического разряда указывается общее число вошедших в него слов — и слов, представленных в «Проективном словаре» (например, существительные 78/56).

Слова, которые имеются в общеязыковых словарях, даны обычным шрифтом, например, временный, времянка.

Слова, специфические для определенных авторов, в данном случае — для В. Даля и В. Хлебникова — даны *курсивом: врememер* (Д) *временель* (Х).

Слова, предложенные «Проективным словарем», выделены **жирным шрифтом** и в них проставлены ударения: **временЯла, заврЕменье**

Те из них, которые приводились раньше — в другом значении (В. Даль) или без определенного значения (В. Хлебников), — выделены ***жирным курсивом: временИтель*** (Д) ***времЯнин***(Х).

В конце списка приводятся 13 слов от других корней (смежных по значению со временем), включенных в «Проективный словарь».

В отличие от многих словарей (включая самый большой по словнику «Словообразовательный словарь» [22]), мы не приводим и не засчитываем в качестве отдельных слов видовые образования (например, «осовременить» и «осовременивать»), возвратные и невозвратные формы глагола («осовременить» и «осовремениться»), родовые пары существительных (типа «современник» и «современница»), а также уменьшительные или увеличительные формы существительных («современничек») и наречные образования от прилагательных («преждевременный» — «преждевременно»), поскольку все они образуются регулярно и «рутинно», это скорее разные формы слова, чем отдельные слова. Исключение делается лишь для тех образований, которые, действительно, обладают разными значениями, невыводимыми из их грамматических свойств, например, «время» — «времечко», «временить» — «времениться».

* * *

СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ

безвременность безвременье **времЕж** *врЕмемер* (Д) *временель* (Х) **временЕние временИск** ***временИтель*** (Д) временник временность *временчивость* (Д) *времеса* (Х) **времеслО времЕсто** времечко **времещАнство времизнА времИр** *времирь* (Х) **времирЯнин времишЕль времнИна** *времушек* (Х) *времушко* (Х) *времыня* (Х) *времыш* (Х) время **времябЕсие времябоЯзнь времявЕдение** ***времявладЕние*** (Х) **времявлАстие времявОдство времяворОт времягОнство времядержАвие времядОля времяЕдство времяЕм времязавИсимость времяизверженИ времяизмещЕние** времяисчисление **времякрАдство времялечЕние времялЮбие** *времямерие* (Х) времянка **времЯнство времяотвОд времяотмЫвка времяочИстка времяпАд врЕмяпись времяпоклОнство времяпОльзование времяпрАвие** время(пре)провождение **времяраздЕл времярЕз(ка) времярУб времярУбка времястОк времястОй времястрАстие времятворЕние времятОчина** времятрясение **времяубийство времяугОдничество времяубЕжище времяхранИлище заврЕменье многоврЕменье овременЕние** осовременивание **поврЕмка** современность

78/56

* * *

НАЗВАНИЯ ЛИЦ

временОсец (Х) **временщИк временЯла времещанИн** *Временя* (Х) **времявЕд времявОд(ец) времяглОт времягОн времяЕд времяЕжка** *времякоп* (Х) **времякрАд времялЮб** *времямаз* (Х)***времЯнин***(Х) **времяотпущенник** *времяпахарь* (Х) **времяпИсец времяпоклОнник** *времяроб* (Х) **времястрАстник времяубИйца времяугОдник времяхранИтель иновременник надвременник овременИтель** повременщик **подвременник** совремЕнник

31/23

* * *

ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ

безвременный благовременный *временный* (Х) вневременный *врематый* (Х) **временИтый** временной временный **временОсный** *временчивый* (Д) **времЕнчатый врЕмкий времлИвый** *времовый* (Х) **времУчий времявлАстный времядержАвный, времяЕдливый времяЕмкий времязавИсимый времязащИтный** *времяклювый* (Х) **времялечЕбный времялюбИвый времянепроницАемый времяобрАзный времяоттАлкивающий времяплАвающий времяпрАвный времятвОрный времяточИвый времяугОдливый времяупОрный** *времяшерстный* (Х) довременный долговременный единовременный **иноврЕменный** кратковременный *местовременной* (Х) **надврЕменный** одновременный повременный **подврЕменный** преждевременный пространственно-временной разновременный сверхсовременный своевременный современный

50/26

* * *

ГЛАГОЛЫ

временЕть временить **временИть временИться временовАть врЕмить (врЕмлю, врЕмлет) времяЕдствовать времЯнствовать заврЕмить извременИть(ся) овременЕть овременИть овременЯть оврЕмить(ся)** осовременить(ся) повременить **привременИть(ся) развременИть(ся)**

18/15

* * *

НАРЕЧИЯ

вовремя временами временно **врЕмко заблаговременно**

5/1

По всем частям речи

182/121

* * *

Слова с другими корнями (13):

вЕчнопись вЕчностник всесвЕтник добровЕчный

местообрАзный местомИг, сЕть-на-весь-свЕт (world wide web), **хронокрАтия хронократический хрономан хрономАния хронофОбия хроноцИд**

* * *

Список времясловий говорит сам за себя: какие свойства и действия времени уже выражены в языке, а какие нуждаются в расширении словаря, введении новых лексических единиц. Право самостоятельных обобщений я хочу предоставить читателям. Обращу внимание лишь на то, что в русском языке есть **только два глагола** с корнем -врем-, причем далеко не самых употребительных и выражающих не главные свойства времени: «временить/повременить» и «осовременивать/осовременить». И это при том, что из всех частей речи глагол теснее всего связан со временем, обозначает чаще всего именно действие, протекающее во времени.

Для сравнения: в английском языке слово time используется не только как существительное и прилагательное, но и как глагол, имеющий широчайший круг значений: выбирать подходящее время; назначать или устанавливать время; ставить часы; задавать темп, регулировать; засекать, отмечать по часам; приурочивать; определять время, хронометрировать; рассчитывать по времени, устанавливать продолжительность; делать в такт; синхронизировать и т. д.

Русская система словообразия позволяет, с помощью приставок и суффиксов, создать обширную систему производных глаголов, обозначающих самые разные действия времени или со временем: развертывание или свертывание времени, его воздействие на предметы, его проникновение во вневременные области, его экспансию и сжатие, ускорение и застывание, разнообразные формы ощущения времени, одержимости временем, сопротивления времени, самовыражения во времени:

временЕть временИться времЯнствовать извременИть(ся) овременЕть привременИть(ся) развременИть и другие (см. выше).

Для того чтобы перевести большинство этих слов на английский язык, понадобились бы длинные описательные выражения. Собственно, в этом и состоит одно из высших предназначений каждого языка: выразить наиболее точно, кратко и энергично то, что не может быть выражено в других языках.

Напомним, что в настоящее время самая пышная крона в русском языке — у корня -ста(j)-: 370 производных. Вторая по величине крона — у корня «да» (даж), 280 ветвей. Если предположить невероятное, что все новые слова о времени будут приняты и усвоены языком, то корень «-врем-», со 182 производными, войдет в число *самых плодовитых корней* русского языка и займет по этому показателю 6-ое место:

— после корней -ста(j)-, -да-, -де(j)- (250), -жи- (200), -прав- (190),

— и перед корнями -кат-, -рез-, -вод- (у каждого по 180 производных), -ход-, -би(й)-, -вал- и -зна(й)- (у каждого по 170 производных) [23]

В конце концов, понятие времени не менее насущно для культуры и языка, чем понятия, выраженные корнями -кат- (*катать, каток*), -рез- (*резать, порез*), -вод- (*водить, перевод*), -би(й)- (*избить, битва*), -вал — (*валить, вал*) и т. д.. Видимо, исторически русская культура имела большую предрасположенность к смыслам -кат-, -рез-, -би-... Но времена меняются, и смысл -врем- может глубже укорениться и шире разветвиться в лексической системе языка по мере того, как общество становится все более чувствительно ко времени, истории, переменам. Внимает «глаголу времен» (Державин). Вкушает «вино времен» (Мандельштам).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проективные подходы к языку: реализм — авангард — постмодерн. Гиперязык.

В заключение хотелось бы сопоставить Проективный словарь, как тип знакопорождающей деятельности, с теми мегаязыковыми и семиургическими проектами, которые в поле русского языка были осуществлены В. Далем и В. Хлебниковым. Вклад каждого из них в русское словотворчество исчисляется, по подсчетам исследователей, более чем десятью тысячами новообразований. [24]

Каждый из этих проектов, при всей своей уникальности, вписан в культурную парадигму своего времени. В. Даль — лексикограф великой эпохи реализма, и его работа по собиранию слов мотивирована именно необходимостью представить язык в том виде, в каком он реально употребляется народом, а не отражается на бумаге: отрешиться от иностранных и книжных влияний и максимально приблизить письменную речь к устной. «С той поры, как составитель этого словаря себя помнит, его тревожила и смущала несообразность письменного языка нашего с устною речью простого русского человека.... Язык народа, бесспорно, главнейший и неисчерпаемый родник или рудник наш, сокровищница нашего языка, который на письме далеко уклонился от того, чем бы ему следовало быть». [25]. Даже когда Даль вносил в словарь слова собственного чекана, отчасти чтобы вытеснить заимствования, отчасти чтобы показать все возможные корневые связи слов и заполнить пробелы словообразования, — он старался выдать их за подслушанные, записанные с живого голоса, предполагая, что язык народа есть объективная данность, которая должна словарем отражаться. В «красной строке», т. е. в заглавии словарных статей, ни одного созданного Далем слова нет, поскольку всякая откровенная «отсебятина» воспринималась бы как нарушение того принципа научности, видимость которого он старался соблюсти, — хотя и не мог остаться лишь сторонним наблюдателем и удержаться от того, чтобы броситься самому в бурлящую стихию словотворчества. Отсюда и название: «Толковый словарь живого великорусского языка», в том же смысле, в каком «живая жизнь» составляет и предмет, и цель, и высшее оправдание искусства для таких разных современников В. Даля, как Н. Чернышевский и Л. Толстой. «Жизнь», «живое» — ключевое слово второй половины XIX в., эпохи реализма, натурализма, позитивизма, философии жизни...

Вряд ли нужно доказывать, что языкотворчество Хлебникова вписывается в умственный склад совсем другой, авангардистской эпохи. «Словарики» Хлебникова, все эти длинные экспериментальные перечни лексических новообразований, из которых только немногие попадали в его собственно поэтические и прозаические тексты, ставят целью именно создание небывалого, «заумного» языка. Этот язык, как и «звездная азбука», мерцает далеко от повседневного языка и даже не рассчитан на употребление в речи, он существует сам по себе, как окно в иное мироздание. В системе хлебниковского миропонимания заумное противопоставлено живому.

«Отделяясь от бытового языка, самовИтое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки». [26] Подавляющее большинство хлебниковских новословий не только остались неупотребленными им самим, они вообще неупотребимы, они не вмещаются ни в какую речь, не служат никакому общению или сообщению. Это вещее косноязычие не желает иметь ничего общего с

«живым» языком; новые слова — это знаки высших смыслов, которые могут быть изречены только прорывами, мощными звукоизвержениями в кругу благоговейного молчания. Языковая фантазия и эксперимент художника совершают программный отрыв от настоящего в сторону будущего.

Данный «Проективный словарь» — это проект не реалистического и не авангардистского, а скорее постмодерного типа. Он исходит из того понимания знаковых систем, которое сложилось в последние десятилетия XX века. Между языковой действительностью и языковым творчеством нет твердо очерченных границ. Язык — это не какая-то самодостаточная реальность, которая поддается объективному словарному описанию. Те слова, которые входят в словари, сами были когда-то сконструированы, и их значения продолжают конструироваться в процессе их словарного описания и толкования. Поскольку нет самодовлеющей языковой реальности, то и языковое творчество не позиционируется в противостоянии этой реальности или в отрыве от нее, как полагалось авангардистскому проекту. Новые слова не уходят в область чистой языковой фантазии и эксперимента, не гнушаются бытовой речью и вообще любым речевым контекстом. На смену «самовитому» слову авангарда приходит «деловитое» слово, которое пытается внедриться в язык, доказать на деле свою причастность речевым практикам современности. Оно не удаляется в будущее, чтобы противостоять оттуда настоящему, а напротив, всячески смазывает разницу между будущим и настоящим, между возможным и существующим. «Проективный словарь» — это собрание словопроб, запущенных в виде эксперимента в образчики разговорной или книжной речи. Слово, представляемое в проективном словаре, не есть ни «живое» слово в далевском смысле, изошедшее из уст народа (или втайне, посуфлерски подсказанное ему самим составителем), ни «заумное» слово в хлебниковском смысле, изошедшее из уст поэта-визионера. Это виртуальное слово — слово-гипотеза, слово-предположение, которое не скрывает своей сочиненности (как у Даля), но и не настаивает на своей самовитости (как у Хлебникова), а пытается проложить себе путь из словаря в речь. Посредством речевых примеров новое слово вводит себя в практику языка, в самые разные ее стилевые зоны, от просторечия до философии, от газеты до научной фантастики.

Поэтому в одном речевом примере «Проективного словаря» никогда не бывает более одного новообразованного слова, — иначе создалось бы впечатление зауми, «другого», искусственного языка. К такому эффекту *остранения* стремились футуристы, создавая большие скопления новопридуманных слов, вроде «Немь лукает луком немным/ В закричальности зари» (В. Хлебников, 1908). Для ситуации рубежа XX–XXI вв. существеннее, напротив, прием *освоения*, *свыкания* с чем-то непривычным и странным, одомашнивание экзотических новшеств, вторгающихся в нашу жизнь и язык в результате гротескного смешивания разных культур и ускорения технологической информационного прогресса. Цивилизация рубежа веков обновляется столь стремительно, «авангардно», в ней столько всего странного, непривычного, непостижимого, что акцент в культуре ставится на обживании этих революционных элементов, на жизнеподобии наших фантазий. В какой бы элитарной или экспериментальной области (технической, эстетической, экономической) ни рождался новый знак, он просится в язык общества, в повседневный обиход, пытается войти в сеть знаковых обменов, связывающую всех носителей данного языка.

Этот прием, в отличие от остранения и по аналогии с ним, можно назвать **опривычением**. С одной стороны, **овозможение** языка, с другой — **опривычение** неологизмов. Особенность *гиперреальности*, которая создается в сетях массовых коммуникаций, в том, что она более реальна, жизнеподобна, чем «реальность» вне

этих сетей. Точнее, она и представляет собой «подлинную» реальность, созданную более интенсивными методами визуальных, языковых, информационных интервенций, чем методы построения «естественной» реальности, которая складывалась стихийно тысячелетиями. Наряду с гиперреальностью визуальной создается и гиперреальность знаковая — **гиперязык**, о котором нельзя сказать, «реален» он или «ирреален». Реальна или ирреальна электронная сеть, реальны или ирреальны телевизионные зрелища? Они предъявляют более интенсивный способ актуализации знаковой системы, более высокую степень гиперреальности — сделанной вчера и сегодня.

Точно так же **гиперязык**, создаваемый, в частности, проективным словарем, не есть чистый эксперимент авангардного толка; напротив, это расширение существующего языка, раздвижение его гипотетического объема, подобно тому, как воздушный задник живописной панорамы составляет одно целое с предметами на переднем плане. Представьте себе, что по мере вхождения в панораму нарисованные очертания задника превращаются в объемные, трехмерные предметы. Таково предназначение гиперязыка — на протяжении многих лет и десятилетий входить в область употребления или по крайней мере употребимости, подобно тому как научная гипотеза предназначена для проверки, соразмерной физическим или историческим масштабам самих предположений. Испытание слова в языке — одно из самых долгих исторических испытаний, поскольку и язык меняется медленнее, чем другие знаковые системы: литература, наука, техника [27].

«Дар слова» как проект имеет и художественную, и научную составляющие.

С одной стороны, это словотворчество, **логопоэйя**, создание минимальных произведений словесности размером в одно слово (такой жанр можно назвать «**однословием**»). С другой стороны, эти новые слова представлены лексикографически, описаны как в аспекте семантики, так и прагматики. Им дается определение, они соотнесены со своими синонимами и антонимами, уже существующими в языке, и с аналогичными словами в других языках; их введение в язык мотивируется наличием пробелов среди понятий и задачей их артикуляции, т. е. лексическая новация подкрепляется концептуальной. Логопоэйя и лексикография в этом проекте дополняют друг друга.

Наконец, каждое слово дается в действии, в примерах его употребления. Ввести новое слово в речь нельзя лишь логическим определением значения, ибо, как сказал Л. Витгенштейн, «значение слова — это его употребление». Поскольку же новое слово никогда раньше не употреблялось, то и словарные речения становятся жанром **литературно-лингвистической композиции**. Конструктивная лингвистическая задача — обоснование и введение нового знака в систему знаков — может быть решена только созданием маленького литературного произведения в жанре «примера» или «речения», как правило, размером в одно или два предложения. Эти речевые примеры, принадлежащие автору-составителю, имеют сложную жанровую природу, в них литературное сочинительство соединяется с лексикографическими задачами. Сходный случай описывался великим английским лексикографом Сэмуэлом Джонсоном в предисловии к его «Словарю английского языка» 1755): «...Снам поэта было суждено наконец разбудить лексикографа». Верно, однако, и обратное: снам лексикографа о всемогущем, всеобъемлющем языке дано разбудить поэта...

Русский язык, каким мы его сейчас знаем и употребляем, — это лишь частный случай того гиперязыка, или «виртуального» русского, который относится к русскому как потенциальное относится к актуальному. Гиперязык — это совокупность параллельных миров данного языка, пространство его лексических и концептуальных возможностей, которые не противопоставляются наличному языку, а продолжают и углубляют его, как объемная панорама, уходящая в будущее. Посредством проек-

тивного словаря гиперязык встраивается в «первичный», «наличный» язык или, точнее, достраивает его до себя.

Наличного языка как совокупности точечных фактов, по сути, и нет. Как учил Вильгельм Гумбольдт, язык — это не эргон (выработанное, овеществленное), а сама энергия — «совокупная духовная энергия народа, каким-то чудным колдовством заключенная в звуки». [28]. Чем больше создается проективных словарей — в разных стилевых, тематических, профессиональных, индивидуально-авторских проекциях, — тем больше язык становится тем, чем он может и призван быть: не только аккумулятором, но и генератором духовной энергии народа.

* * *

Примечания

1. Сокращенная печатная версия. Полный вариант статьи см. в Интернете: http://www.emory.edu/INTELNET/epstein_timewords.html

2. Первый опыт проективного словаря на русском языке, как отдельное книжное издание, вышел в ноябре 2003 г.: Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Предисл. М. Н. Эпштейна, послеслов. Г.Л. Тульчинского. СПб.: Алетейя, 2003. 512 с. (в словаре 165 статей 11 авторов).

В англоязычной лексикографии имеются следующие опыты проективных словарей: *Gelett Burgess.* Burgess Unabridged: A New Dictionary of Words You Have Always Needed, 1914 (100 слов американского писателя-юмориста и художника-иллюстратора (1866–1951), из которых два, «blurb» и «bromide», прочно вошли в английский язык); In a Word. A Harper's Magazine Dictionary of Words That Don't Exist But Ought To, ed. by Jack Hitt, NY.: Laurel, 1992 (слова, предложенные для введения в английский язык примерно 300 известными современными американским писателями, учеными, журналистами, бизнесменами); *Faith Popcorn and Adam Hanft.* Dictionary of the Future. The words, terms and trends that define the way we'll live, work and talk. NY., Hyperion, 2001 (футурологический словарь, в котором авторы наряду с уже известными предлагают и свои термины для социальных, технических, культурных и пр. тенденций ближайшего будущего). Подчеркиваю, это не словари уже используемых неологизмов — таких насчитывается гораздо больше, — а именно проективные словари, которые впервые представляют новые слова вниманию читающей публики.

Кроме того, с середины 1980-х гг. получил распространение жанр юмористических неологизмов, слов-каламбуров, обозначающих какие-то мелкие, смешные явления повседневной жизни, в сопровождении кратких определений. Такие лексические новинки часто называются «sniglets», буквально «хиханьки»; другой возможный перевод — «подковырки». Их запустил в массовое сознание популярный комик Рич Хол (Rich Hall), выпустивший серию книжек «Sniglets». Знаменитый писатель-фантаст Даглас Адамс (Douglas Adams) прославился и как «подковырщик» своей книгой «The Meaning of Liff» («Смысл жизни»).

Способы вхождения новых слов в язык, условия их успешной карьеры рассматриваются в кн. *Allam Metcalf.* Predicting. New Words: The Secrets of Their Success. Boston, NY.: Houghton Mifflin Company, 2002. Автор — ученый секретарь Американского диалектного общества, которое каждый год выбирает слова-призеры по таким номинациям, как «Слово года», «Самое полезное слово», «Самое творческое слово», «Самое возмутительное слово» и т. д.

3. *David Crystal.* The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Camridge, New York, 1996. P. 119.

4. Русский словарь языкового расширения. Составил А.И. Солженицын. М.: Наука, 1990. С. 3. Этот словарь нельзя отнести к числу проективных, поскольку он почти целиком составлен по Словарю В. Даля, как его краткая выжимка. О том, как и почему Солженицын прореживает Даля, см. *М.Н. Эпштейн.* Слово как произведение. О жанре однословия. «Новый мир». № 9. 2000. С. 204–215.

5. «Дар слова. Проективный словарь русского языка» выпускается М. Эпштейном еженедельно с апреля 2000 г. в виде почтовой сетевой рассылки кругу подписчиков (около 1700). http://subscribe.ru/catalog/linguistics.lexicon

На заглавной странице «Дара» можно найти содержание всех предыдущих выпусков (125 к концу 2003):

http://www.emory.edu/INTELNET/dar0.html

6. *Якобсон Роман.* Лингвистика в ее отношении к другим наукам, в его кн. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 395. Н. А. Бернштейн цит. по его кн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности М., 1966. С. 334.

7. Термин «мем» был предложен английским биологом Ричардом Докинсом (Richard Dawkins) в 1976 г., в книге «Самовлюбленный ген» (The Selfish Gene). Докинс доказывал, что наряду с генами как носителями биологической информации существуют носители культурной информации, которые также склонны к самоцельному размножению и подчиняются законам дарвиновской эволюции. По аналогии с генами Докинс назвал «мемами» эти единицы культурной памяти, которые стремятся к бесконечному самовоспроизводству и пользуются для этого книгами, песнями, спектаклями, телепередачами, средствами массовой коммуникации.

8. *Susan Blackmore.* The Meme Machine. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 99.

9. Подробнее о словотворчестве и о жанре **однословия** см. *М.Н. Эпштейн.* Однословие как литературный жанр, «Континент». № 104. 2000. С. 279–313.

10. О знаковом вакууме см. *М.Н. Эпштейн.* Наброски к экологии текста. Комментарии. Москва–СПб. № 13. 1997. С. 3–41.

11. Слова «семионика» нет ни в русском, ни в европейских языках. Слово «семиургия», отсутствуя в русском, употребляется изредка у Жана Бодрийяра и в постмодерной теории коммуникации — в очень общем значении «знаковая деятельность», «продукция и размножение знаков», куда включается и знакосочетательная, и знакоописательная — всякая семиотическая деятельность.

12. *Андрей Белый.* Магия слов (1910), в его кн. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 133, 135, 137.

13. *Наталья Перцова.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40, Wien–Moskau, 1995. С. 425–26.

14. *Григорьев В.П.* Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М.: Наука., 1983, С. 11, 65, 88–89.

15. Есть два переходных глагола несовершенного вида: **временить** и **овременять**. Такой параллелизм вообще свойствен бесприставочным и приставочным формам, например, *греть и согревать, жить и поживать, мельчить и измельчать, винить и обвинять, творить и сотворять.* Различие этих форм обусловлено двумя ступенями видового образования в русском языке.

16. Жирным шрифтом выделяются те английские слова и выражения, которых еще нет в английском языке, по крайней мере в предлагаемом значении.

17. По общим правилам русского языка существительные на «я» теряют свое окончание и присоединяются ко второй основе гласной «е», например, «землетрясение», «волеизъявление», «каплеобразный». Однако для существительных среднего рода на «мя» делается исключение: «времяисчисление», «семядоля». Из этого ис-

ключения, в свою очередь, делается исключение для сложных слов со второй основой «-носный», «-носец»: «знаменосец». Поэтому «времязависимость», «времяпись», «времябоязнь», но «временосец».

18. Ударение в существительных **иноврЕменник / иновремЕнник** и т. п. можно мотивировать двояко: (1) по связи с прилагательным **иноврЕменный**, где ударение, как и во всех прилагательных этой группы (*безврЕменный, долговрЕменный*) падает на гласную корня (исключение — прилагательное *совремЕнный*). (2) по аналогии с существительным *совремЕнник*, где ударение падает на гласную суффикса.

19. См. статистическую таблицу «Наиболее продуктивные корни русского языка», в кн. *А.И. Кузнецова, Т.Ф. Ефремова.* Словарь морфем русского языка, М.: «Русский язык», 1986. С. 1122.

20. *Хлебников В.* Наша основа, в его кн. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 627.

21. Вся статистика и перечни времясловий приводятся по полному варианту статьи: http://www.emory.edu/INTELNET/epstein_timewords.html

22. *Тихонов А.Н.* Словообразовательный словарь русского языка. Т. 1–2. М.: Русский язык, 1985 (около 145 тысяч слов).

23. Данные приводятся по кн. А. И. Кузнецова, Т. Ф. Ефремова. Словарь морфем русского языка, цит. изд., с. 1122.

24. «В Словаре Даля действительно имеется немало слов (около 14 тыс.), которые являются его новообразованиями.» *Т.И. Вендина.* В. И. Даль: взгляд из настоящего. Вопросы языкознания, 2001. № 3. С. 17. Такого же порядка число неологизмов у В. Хлебникова. По мнению Р. Вроона, их число «определенно превышает десять тысяч». В. П. Григорьев упоминает о числе 16 тысяч. См. *Наталья Перцова*, цит. изд., с. 17.

25. *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка, в 4 тт., М.: Олма-пресс, 2002, т.1, сс. 11, 32.

26. *Хлебников В.*, цит. изд., с. 624.

27. Алан Меткалф полагает, что испытательный срок для новых слов, определяющий долговременную перспективу их приживания или отвержения в языке, — 40 лет. «Даже если новое слово или фраза впечатляют своим успехом, опыт прошлого свидетельствует, что только жизнь двух поколений, или примерно 40 лет, является достаточным сроком, чтобы судить, войдет ли слово в постоянный языковой запас» (*Allan Metcalf*, op. cit., p. 168). Однако двузначная логика: войдет или не войдет — не самая надежная при оценке полезности и «живучести» слова, особенно если судить по его наличию в общеязыковых словарях. Слово «мерцает» на границах языка, может забываться и заново возрождаться, вступать в игру и уходить на скамейку «запасных». В будущем, очевидно, вообще не будет словарей как устойчивых, замкнутых компендиумов, рожденных эпохой бумажной печати. Виртуальный словарь будет автоматически составляться из суммы употребления всех слов в электронных сетях. Каждое новое слово будет автоматически добавляться в алфавитный словарь и занимать свое место в общем частотном списке. Собственно, уже сейчас Гугль и другие поисковые системы Интернета автоматически выполняют словарную функцию определения частотности каждого слова. При этом все труднее установить, какое слово считать существующим, а какое нет.

28. Цит по ст. *Радченко О. А.* Лингвофилософские опыты В. фон Гумбольдта и постгумбольдтианство. Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 106.

Посвящаю моей маме Нине Владимировне Наумовой,
гармоничному мудрому человеку, врачу, дизайнеру,
модельеру, аранжировщику, учителю,
награжденной Императором Японии в 2001 г. в свои 95 лет
Орденом «Благородное Сокровище с Золотыми и Серебряными Лучами»

Николай Наумов

О НОВОЙ ВОЗМОЖНОЙ ПАРАДИГМЕ ПОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ОБИХОДЕ

(Институт прикладной математики РАН)

«...Я подумал, что чутье художника стоит иногда мозгов ученого, что то и другое имеют одни цели, одну природу и что, быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую, чудовищную силу, которую теперь трудно и представить себе».
А.П.Чехов

Введение

В конце 1980-х годов в Институте прикладной математики РАН была образована научно-исследовательская группа (впоследствии экспериментальная студия "ЭЙДОС") для проведения поисковых исследований и разработок на стыке науки и искусства. Был выполнен ряд исследований по вычислительной лингвистике, семиотике, молекулярной биологии, теории программирования, музыке и др. Отдельные результаты этих исследований приводятся в Части 2 настоящей работы. Первоначально в теоретическом плане все эти исследования объединяла концепция [1, 2] "Трансляции образов" из одних знаковых систем в другие. В практическом плане это сводилось к созданию различных интерактивных мультимедийных сред — специализированных интеллектуальных интерфейсов в цепочке: "прикладной исследователь — вычислитель". Целью создания таких сред — "Трансляторов образов" — был поиск новых "когнитивных механизмов" для решения пока еще нерешенных задач. Были сформулированы два класса "Сверхзадач", стоящих перед транслятором:

Сверхзадача 1. Открытие гармонии (закономерности, закона) того или иного исследуемого явления, представленного в виде текста в той или иной знаковой системе.

Сверхзадача 2. Проекции (порождения) гармонии в текстах разных знаковых систем.

Рассмотрим эти задачи более подробно.

Сверхзадача 1. Открытие гармонии (закономерности, закона).

Для неизвестного исследуемого объекта, в котором "спрятана" гармония и который (-ую) нужно познать, задача ставится таким образом:

(1) Считается, что объект с необходимой и достаточной полнотой представлен в виде первоначальной модели (текста). Для записи модели использован метаязык — Знаковая Система (ЗС) — L1. Условно будем считать, что это доступная "внутрен-

няя" форма объекта. Гармония не проявлена (неизвестна, "не видна") для наблюдателя. Речь идет о полноте, но не адекватности представления.

(2) Требуется найти:

- "Внешнюю" форму представления объекта — L2, относительно которой он будет "наблюдаться" и с большей легкостью в нем будет найдена гармония.
- Параметры внешней формы, которые позволяют определить и четко зафиксировать явление (наблюдение) закономерности (гармонии). Таких внешних форм, которые отражают разные стороны ("проекции") гармонии, может быть несколько. Выбор внешних форм (знаковых систем) идет из допустимого множества (универсума) форм.

(3) Вместо гармонии перед ее открытием могут быть сформулированы различные гипотезы, что, в свою очередь, влечет выбор (создание) новых внешних форм или их параметров. Так разворачивается итерационный процесс познания.

(4) В результате выбора (создания) внешней формы гармония наглядно, "прозрачно" выявляется. Тайное (скрытое) становится явным. Это составляет процесс познания. Подбирая внешнюю форму, мы фактически переходим к иной системе координат (понятий) для выражения явлений. Это открывает новый мир, новый взгляд на объект исследования. Так мы подбираем, "нащупываем" адекватный язык для представления объекта и изучения явлений.

Итак, общий подход к решению задачи открытия гармонии заключается:

- в переходе от одной ЗС — для выражения явления к другой;
- в подборе знаковых систем;
- в подборе представления явлений внутри выбранной ЗС для достижения полного и теперь уже адекватного видения явлений (процессов) с позиции исследователя в объекте познания. Примеры представлений: масштабирование, дистанцирование от объекта, "включенности" исследователя в само представление и пр.

Сверхзадача 2. Проекции (порождения) гармоний.

Для известной гармонии, представленной в определенной ЗС, найти формы ее выражения, проекции в иных знаковых системах. Возможные варианты:

- Передавать (выражать) закон, гармонию точно такую же, аналогичную, сходную.
- Создавать новые, индуцированные гармонии, более богатые (более бедные).

Решение этих задачи в полном объеме позволит создавать с участием исследователя (частичным/полным) новые (талантливые/удачные/заслуживающие внимания/интересные) представления, проекции исходной гармонии. В определенном смысле мы получаем генератор представлений, что, естественно, привлекательно и заманчиво. Указанные Сверхзадачи определяют новое направление исследований в области искусственного интеллекта, связанное с автоматическим или полуавтоматическим созданием (порождением): для культурологии — произведений искусства, для математики — новых теорем, ...

В ходе практической деятельности по:

- построению различных трансляторов образов,
- решению прикладных естественно-научных и искусствоведческих задач,
- осмыслению и переосмыслению первоначально использованной концепции,

была сформирована "Лингвистическая" парадигма познания.

Далее в работе описываются:

- особенности этой Парадигмы с трех точек зрения (Часть 1);
- собственный и привлеченный опыт построения Трансляторов образов и решения прикладных задач (Часть 2);

- характерные особенности, свойства Трансформационной технологии, следующего шага в развитии концепции Трансляции образов (Часть 3);
- в Заключении обсуждается новизна-преемственность Парадигмы, ее апробация.

ЧАСТЬ 1. Особенности ПАРАДИГМЫ познания.

Ниже Лингвистическая парадигма познания рассматривается с трех точек зрения:

- Общей семиотики.
- Методологии познания.
- Технологии познания.

1.1. Парадигма с точки зрения семиотики.

Проводятся исследования традиционных и нетрадиционных различных Знаковых Систем (ЗС), связанных с различными разделами науки и искусства. Исследуются ЗС: музыки, графики, архитектуры, молекулярной биологии (генетический код), традиционной лингвистики (естественный язык (ЕЯ)), вычислительной лингвистики (языки программирования), и др. Цели исследований:

- Выявление и анализ общих характерных лингвистических явлений в ЗС.
- Создание основ общей, "единой" теории ЗС.

1.1.1. Выявление общих, характерных лингвистических явлений в разных ЗС.

К числу таких явлений относятся метафоризация, расширяемость, трансляция текстов внутри одной ЗС и между разными ЗС и др. Сопоставительный анализ общих явлений в разных системах позволяет сформулировать семиотические законы, Универсалии ЗС, обогатить традиционные методы изучения в отдельных системах за счет обобщения и переноса методов изучения из других систем.

1.1.2. Создание основ общей, "единой" теории ЗС.

В том числе, создание общей метрической теории разных ЗС для проведения анализа, оценки и систематизации разнообразных текстов в ЗС на основе концепции обобщенной семантики.

1.2. Парадигма с точки зрения методологии познания.

Формулируется "неопифагорейский" ключ познания XXI века, который сводится к объединению науки и искусства, для углубленного и более полного познания, для преобразования и выживания человечества, которое пошло, как мы видим, по пути "техногенного тупика" развития с достаточно ограниченной рефлексией.

Итак, это объединение преследует цели:

- Синкретизма познания — восстановление целостности миропознания.
- Науки — для экономного и принципиального решения задач.
- Искусства — для Интегральных Синестетических Композиций.
- Создания "интегральных сред познания XXI века".

Рассмотрим эти цели более подробно.

1.2.1. Синкретизм и восстановления целостности миропознания.

В те далекие времена, когда существовало в некотором смысле "нерасчлененное видение" мира — мир и объекты исследования представлялись более целостными и системными, чем в наш век "расчлененного и специализированного познания и созна-

ния". Для целостного видения была характерна полнота восприятия и эффективное владение несколькими языками (искусства и науки) для передачи суждений, умозаключений (например, использование в том числе, поэтических форм для формулировок теорем). Полнота и глубина восприятия достигалась за счет свободных переформулировок и многопланового видения объекта.

Развитие дальнейшего более глубокого уровня познания пошло по пути все более углубляющейся специализации, развития и узкой ориентации языков. Непереводимость, изолированность, языковая исключительность неизбежно порождали узость языкового сознания (гипотеза Сепира–Уорфа), коммуникационную узость и как следствие Расчлененную Действительность в сознании, что породило своеобразную "коммунальную действительность" отдельных наук и исследователей. Слабые, а иногда отчаянные попытки восстановления целостного, рефлексивного сознания, к сожалению, исторического переворота в силу разных причин не произвели. Гонка за познанием пошла по пути "*Глубины в обмен на широту и целостность*". Существующая и все более сказывающаяся объективная ограниченность различных ресурсов (временных, физических), в нашем гипертрофированно-расчлененном мире приводит к необходимости по-новому взглянуть на процесс познания и восстановить целостность миропонимания.

1.2.2. Экономное и принципиальное решение естественно-научных задач.

Искусство используется как своеобразный "метафорический усилитель-проявитель" для разрешения естественно-научных задач и проблем. Решения или разумные, оригинальные гипотезы появляются в процессе активного задействования правого (образного) полушария мозга исследователей в процессе создания, "эксплуатации" (наблюдения и участия) своеобразных художественных моделей естественно-научных проблем в самых различных ЗС.

Повседневное/эпизодическое использование, наблюдение за моделями неизбежно пробуждает появление решения за счет эффектов прямого и обратного метафорического переноса.

Практика показала важность и значимость использования метафорических моделей не только между наукой и культурой, но внутри их подразделений. Так, выделяются 4 класса метафорических — моделей:

(1) Художественные модели Естественно-научных процессов.

(2) Художественные модели Художественных "процессов", явлений.

(3) Естественно-научные модели Художественных "процессов", явлений.

(4) Естественно-научные модели Естественно-научных процессов.

С учетом совместных, гибридных (Художественно-Научных) моделей число классов метафорических моделей, естественно, возрастает.

1.2.3. Интегральные синестетические композиции в искусстве.

Системы выразительных художественных образов создаются на основе последних достижений и исследований на стыке ряда наук — психологии, лингвистики, генетики, физики и др. Эти достижения, с одной стороны, призваны обеспечить создание и проявление более тонких и объективных "образов", созданных с участием художника-ученого и ученого-художника; с другой стороны, ориентированы на создание поистине интегральных, синестетических композиций, объединяющих все доступные Человечеству ЗС (Концепция "Всеискусства" [32]).

Пионером в создании таких Композиций-Действ выступает А.Н. Скрябин. А.Н. Скрябин фактически предложил своеобразный "Мистериальный ряд" со все более расширяющимся составом выразительных средств, сил и задач воздействия:

..."Поэма экстаза"→"Поэма Огня"→"Предварительное Действие"→ "МИСТЕРИЯ".

В последнем случае ставится Сверхзадача: "преобразования Человечества".

Использование современных научных и художественных моделей позволяет "входить" и "обитать" во все более "тонких" реальных, виртуальных, реально-виртуальных и виртуально-реальных мирах. Этот подход позволяет создать новое направление в искусстве, так называемое "объективное" искусство, или научный "авангард" [13], создать условия для более полного восприятия природы, например "не видимое становится слышимым и видимым". (Примеры в Части 2.)

1.2.4. "Интегральные среды познания XXI века".

Создание интегральных сред, в которых художественные и естественно-научные модели равноправны, существуют наравне друг с другом, взаимозаменяемы в определенных пределах и составляют "коллекции" — библиотеки разноплановогo видения анализируемых/синтезируемых объектов. Эти "среды познания XXI века" позволят интегрировать достижения различных областей науки/искусства и в пределе восстановить образы расчлененной действительности. Области использования таких сред самые разные, но отметим характерные направления:

- Решение пока еще нерешенных задач, стоящих перед человечеством, например проблем морфогенеза и др.
- Создание интегральных систем, функционирующих в реальном времени для поиска адекватных и полных языков взаимодействия с окружающей нас природой, биологическими объектами.
- Интегральные среды познания — это своего рода реализации технологии воплощения, как максимально выразительной системы художественно-естественно-научных образов, ориентированной на:
- максимально эффективное раскрытие потенциальных творческих возможностей личности (коллектива),
- создание полной и согласованной системы образов (звуковых, пластических, изобразительных) для воплощения творческих композиционных замыслов профессионалов — авторов грядущих синтетических композиций (художников, композиторов, постановщиков, исследователей, зрителей-участников).

1.3. Парадигма с точки зрения технологии познания.

В художественном и научном творчестве предлагается использовать технологию Трансформационного Творчества (ТТ). Особенность такого рода творчества состоит в том, что получаемый результирующий художественный (естественнонаучный) образ в знаковой системе (ЗСх) создается на основе первообраза в совсем иной, нетрадиционной (для ЗСх) знаковой системе (ЗСу). Строится своеобразный прямой (обратный) транслятор образов (аппаратный, программный, мануальный и др.) по переводу текстов (образов) из одной системы в другую. На основе такого подхода возникает возможность создать, как реальные, так и виртуальные, новые миры, в которых можно, как в сказке: *"увидеть слышимое и услышать видимое", "явное сделать неявным, бессознательным" и др.* К числу известных примеров следует отнести гениальные изобретения наших соотечественников:

- Льва Сергеевича Термена: Терменвокс и Терпситон, основанные на построении звуковысотных и громкостных интерпретаций движения рук и тела [31];
- Александра Николаевича Скрябина по введению световых партий в симфонических произведениях. Световые партии создаются на основе трансформаций музы-

кальных партий. В последнем анализе [6] скрябинского "Прометея" подчеркивается, что световые партии выполнены по принципам "цветовой визуализации, окрашивания тонального плана ("реального" и общего) на основе своей системы цвето-тональных аналогий".

ЧАСТЬ 2. Основные художественные и научные направления поиска.

Все исследования сформированы в тематические группы:
Трансформационные технологии в науке:
- **Исследования по теоретической лингвистике:**
— "Теория расширения языков"
— "Метрическая теория и Семиотический реконструктор"
— "Когнитивные механизмы иероглифики"
— "Реконструктор фразеологизмов"
- **Исследования по теории чисел:**
— "Транслятор Эйдос"
— "Транслятор Эйдос для решение задач Теории чисел"
- **Исследования по теории графов:**
— "Метафорическое следствие Теоремы о раскраске с расслоением"
- **Исследования по молекулярной биологии:**
— "Транслятор Эйдос — "пластика" нуклеотидных цепочек"
— "Анализатор структур ДНК"
— "Транслятор Эйдос — "акустика" нуклеотидных цепочек"
— "Метафорическая модель Клеточного вычислителя"
— "Методика для исследования морфогенеза"
— "Музыкальные портреты фотонных потоков почвы"
- **Исследования по информатике и робототехнике:**
— "Озвучивание окружающей среды для подвижного робота"
— "Озвучивание вычислительной среды и анализ поведения программ"
— "Озвучивание АУРЫ"

Трансформационные технологии в искусстве:
- **Мультимедийные системы синтеза музыки:**
— "Эйдос — транслятор образов"
— "Графовокс"
— "Текстовокс"
— "Биовокс"
- **Системы бесконтактного управления звукоизвлечением:**
— "Терменвокс"
— "Терпсивокс"
— "Видовокс"
- **Системы синтеза изобразительных и световых образов:**
— "Воксограф"
— "Световые струны"
— "Самоподобные структуры"
— "Эмоциональные шрифты — Графологическое Многоголосье текста"
- **Исследования и разработки по поэзии:**
— "Биологическая поэзия"
— "Систематика поэзии с позиции новой парадигмы"

▪ **Разработка коллективных, театрально-художественных сред:**
— "Проект Российского Культурного Центра (РКЦ)"
— "Сценические интегральные среды"
▪ **Художественное моделирование одежды — анализ и синтез:**
— "Анализ и систематика форм национальной одежды"
— "Коллекция моделей одежды: "ИЗ ЖИЗНИ КЛЕТКИ"
— "Основные направления когнитивной прикладной эстетики"
▪ **Сходные, прикладные исследования в других группах:**
А. Фоменко, М. Эшер, А. Зенкин, В. Колейчук, В. Мартынов, А. Панкин, А. Арцыбашев, Б. Галеев и др.

Подраздел "Трансформационные технологии в науке":
2.1. Исследования по теоретической лингвистике.
Укажем на два результата, касающихся обсуждаемой тематики:
"Теория расширения языков" — в работах [4] приводится систематика расширяемости языков, таксономия "взаимоотношений" синтаксиса и семантики при расширениях, предлагаются новые методы расширения. С позиции расширяемости языков излагаются в Части 3 феноменология трансформаций образов. В основе построения таксономии расширений языков в их 3-мерном семиотическом пространстве [56] положено соотнесение старого (нового) синтаксиса и старой (новой) семантики:

1. "Старый синтаксис" + "старая семантика" => фиксированный, **традиционный язык.**

Примеры: командный язык "штатного" вычислителя; язык известных художественных работ — живописных, скульптурных, кинематографических и др.

2. "Старый синтаксис" + "новая семантика" => семантическое обновление, **замены для известного языка.**

Примеры из художественной практики:
▪ Графические работы Фоменко А.Т. [53], в которых используются средневековые образы и стилистика для иллюстраций современных математических концепций бесконечности, деформаций и непрерывности.
▪ Музыкально-пластическое "прочтение" вторичных структур ДНК (см. разд. 2.4).
▪ Различные эксперименты по музыкальному прочтению (интерпретации) графических, живописных картин, фотографий ("Графовокс", см. раздел 2.6).

Примеры расширения языков программирования с полной или частичной заменой набора команд вычислителя, при сохранении предусмотренных форматов команд.
▪ "Старый синтаксис" с полностью обновленной семантикой был использован при создании специализированного символьного процессора для реализации метаязыка Рефал, при сохранении всех присущих исходной архитектуре аппаратных ускорений для "старого синтаксиса" [45].
▪ "Старый синтаксис" с частично обновленной семантикой был использован при обновлении и замене стандартных команд работы с плавающей арифметикой для команд ЕС ЭВМ. Обновления связаны с введением новых, более совершенных алгоритмов округления. Это позволило: а) сохранить уже готовые для выполнения программные системы и проводить расчеты с большей точностью; б) в ряде случаев отказаться от необходимости проведения вычислений с двойной точностью, экономя память (до 50%) и время счета до (10–20%) [4].

В предыдущих двух примерах новая семантика определялась заранее, до стадий ее использования — выполнения программы. В следующем примере новая семантика возникает динамически на стадии исполнения программы ("прочтения текста").

▪ "Старый синтаксис" связанных с динамически меняющейся семантикой. В ходе вычислений по программе, выявляются часто исполняемые фрагменты кода программы — последовательности связных по очередности команд. Выделяемые фрагменты сворачиваются в одну новую команду вычислителя и переводятся на более низкий программный уровень, приближенный к аппаратуре (микропрограммный). В результате ликвидируются теперь излишние обращения к памяти команд за выборкой и дешифрацией "свернутых" команд. Часто более быстрая память управления для хранения микрокоманд не позволяет сразу разместить все возможные часто используемые фрагменты. Поэтому сворачивание кода и образование "новой семантики" для вновь образованной команды происходит в динамике [45].

3. "Новый синтаксис" + "старая семантика" => синтаксические обновления языка, обусловленные прагматикой.

Примеры из художественной практики:

▪ Разнообразные современные музыкальные "ремиксы" известных песен.

▪ Современные режиссерские театрально-сценические постановки классики в условиях значительного (максимального) сохранения оригинальных текстов.

▪ Новая живопись созданная по сходному (буквальному) сюжету известной работы.

В этих трех примерах часто получается любопытная цепочка череды расширений:

→"старая семантика, выраженная на старом синтаксисе" (от чего отталкиваемся);

→ "новый синтаксис для записи старой семантики ("ремиксы",...)";

→ "новая семантика, обусловленная иным, новым "прочтением".

Последняя стадия расширений обусловлена более широкой интерпретацией старых текстов в "новом обличии" в уже измененной, более широкой языковой среде, имеющей место на момент восприятия этих "ремиксов".

Примеры, обусловленные различными "лечебными" эффектами:

▪ Пример нетрадиционного использования ЕЯ в лечебной практике Института компьютерных психотехнологий (рук. Смирнов И.В.). После комплексного анализа реакций пациента с учетом обнаруженных негативных различных пристрастий и нарушений (сна и пр.) врачом формулируется вербальная "фабула" правильного (должного) поведения пациента. Вербальная фабула получает фонетический эквивалент и трансформируется таким образом, что этот эквивалент воспринимается исключительно на бессознательном уровне, а на сознательном уровне он не "прочитывается" и представляется "шумом". Тем не менее однозначность обратного программного перевода сохраняется. В этом эффективно работающем методе лечения использован иной синтаксический код для записи правильной, но навязчивой для сознательного уровня фабулы. Многократное прослушивание нового "непонятного" кода приводит к должному результату.

▪ Другой пример связан с "лечением" рыб на стадии морфогенеза (см. раздел 2.4). Исходный поток фотонной эмиссии от ("здоровых") эмбрионов переводится в звуко-музыкальную форму и используется для целенаправленного воздействия на эмбрионы с отклонениями развития. Естественное ("фотонное") воздействие ("здоровых") эмбрионов на другие заменяется на "эквивалент" с "сохранением семантики" — значения и результативности воздействия. Манипуляции и изменения "синтаксиса" воздействия позволяют проводить исследования и эксперименты по выявлению скрытой и неизученной семантики (значений, очередности "фраз"...).

Примеры расширения языков программирования:

- Разнообразные расширения в языках на основе макрообработки.
- Для эффективного анализа текстов ДНК с целью изучения функционального назначения и эволюционного происхождения различных участков генома Коротковым Е.В. [57] был предложен метод сравнения последовательностей по уровню взаимной информации. Метод позволяет выявлять не только классические гомологии, но и неканоническое подобие в случаях однозначных и неоднозначных отображений нуклеотидов. Для проведения эффективной компьютерной обработки ДНК и выявлении гомологий процедура поиска была переведена с Фортрана в микрокод векторного вычислителя [15] и представлена вызовом специальной команды. Таким образом, для записи семантически эквивалентных вычислительных запросов были использованы разные по уровню и назначению языки. В первом случае — распространенный машинно-независимый, алгоритмический язык Фортран, во втором случае — машинно-зависимый язык (микроассемблер) максимально приближенный к аппаратуре ЭВМ, для управления аппаратными ресурсами.

4. "Новый синтаксис" + "новая семантика" => синтаксическое и семантическое обновление языка.

Примеры из художественной практики:

- Музыкальные "ремиксы" известных песен со словесной редакцией.
- Многочисленные современные театральные постановки классики с фрагментарным (частичным) использованием оригинала и его свободной интерпретацией.
- Интерактивное кино, ТВ (и др.), когда изначальный сюжет и видеообразы развиваются и выстраиваются в соответствии с реакцией зрителей, актеров, состоянием среды, связанной с проведением действия.

"Метрическая теория знаковых систем и Семиотический реконструтор" (1992 – 1996 гг.) — авторская технология [9,1] анализа и оценки различных графических-художественных и архитектурных конструкций. Оценке подлежит целостность видения объекта, его гармоничность, уровень языка, используемого при создании объектов, близость различных форм, их сложность и др. Анализируемые объекты описываются на уровне абстрактного синтаксиса и семантики, создаются своеобразные "псевдопрограммы" реконструкции объектов. На основе их анализа вычисляются различные метрические характеристики. Предложенная методика неоднократно докладывалась [1,13,14,49,50] и претендует на роль общей метрической теории ЗС. Методика использована для:

- оценки архитектуры зданий МГУ (Главного Здания, Физфака, Факультета Вычислительно математики и кибернетики и Биолого-почвенного);
- оценки психосоматического состояния пациентов по серии их "эмоциональных" рисунков на основе экспериментов описанных Веккером;
- оценки сложности и организации биологических объектов [8].

"Когнитивные механизмы иероглифики". Автором предпринята попытка реконструкции когнитивных механизмов сознания этносов по ими созданным и используемым знаковым системам. Наиболее рельефной, образно богатой и знаковой является иероглифика. Первой письменностью в Японии была китайская иероглифическая письменность. Иероглифы заимствованы японцами в V–VI веках из Китая, где они были созданы более чем за три тысячелетия до этого. Некоторые иероглифы сохранили выразительность первоначальных идеограмм и потому могут быть объяснены и отложены в памяти на основании толкования смысла рисунка, от которого они произошли, или же рисунка, который они напоминают. По оценкам их число составляет 4–6% общего числа иероглифов. Обозначим эту группу, как Идео-код.

Отчасти эту группу иероглифов можно сравнить с кодирующими районами в ДНК: и по их функциональной значимости, и по процентному составу (от полного размера ДНК). Используя эту метафору, можно сказать что,

"Идео-код это своеобразный "кодирующий" район этноса".

Функциональная значимость понимается:

- для ДНК — кодирующие районы — это заготовки для будущего синтеза аминокислот и белков,
- для иероглифики — Идео-код — это своеобразные "когнитивные аминокислоты". Сознание воспринимает эти "аминокислоты" и создает устойчивые когнитивные структуры ("когнитивные белки"), предопределяющие ментальность.

Самостоятельное изучение Идео-кода представляет важную задачу в изучении конкретного этноса и когнитивных механизмов вообще.

Предпринято начальное изучение Идео-кода. Принципиальным с точки зрения изучения когнитивных механизмов является выявление и изучение:

- Базовых понятий, заложенных в Идео-коде. Т. е. таких понятий, через которые описываются другие.
- "Графологий понятий" — способов изображения базовых понятий. Временные графологические ряды — это стадии развития изображений понятий во времени (Сайга Хидэо, Номура Масааки. Сегаку сэй-но кандзи дзитэи. Токио. 1983).
- "Графо-синтаксических сборок" — выявление допустимых правил сочленения изображений понятий для образования нового понятия, составленного из базовых. Правила — это своеобразная система "графического вывода", или система функций для проведения "графологической суперпозиции".
- "Семантических сборок" и "Конструкторов смыслов" — выявление принятых правил образования новых смыслов по готовой цепочке графологических суперпозиций уже определенных понятий.

Проведение каталогизации перечисленных выше "когнитивных объектов мышления" составит основу описания Идео-кода. Освоение концепции Идео-кода позволит создавать новые, прикладные системы по репродукции выявленных когнитивных механизмов — своеобразные МЕТАФОРИЗАТОРы, иные Идео-коды.

"Реконструктор фразеологизмов". Рассматриваются языковые выражения типа устойчивых фразеологизмов, пословиц. В них часто используются "необычные" закрепленные ассоциации и характерные связи. С каждым рассматриваемым языковым выражением "Y" связываем 4 процедуры. Их последовательное применение связывается с анализом фразеологизма и выделением ключевых элементов, их обобщением и синтезом новых фразеологизмов. Синтез проводится на основе усиления, ослабления и иной корректировки закрепленных ассоциаций. Далее приводится общее описание процедур, а затем их применения на характерном примере.

1. Фрагментация выражения и выделение ключевых элементов. Процедура фрагментации F(Y) связывается с расчленением "Y" и выделением ключевых элементов ~x (слов, групп слов) в порядке их вхождения в "Y": ~1, ~2... Выделенные ~x полностью или в значительной степени определяют смыслообразование — Z(Y) выражения "Y" с учетом закрепленных ассоциаций в выражении.

2. Атрибутизация ключевых элементов связывает ~x с определением его "исчерпывающей" обобщенной характеристикой P(~x) в контексте "Y":

A(Y,~x) = (P(~x), ~x).

3. Создание семантических рядов каждому ключевому элементу для достижения усиления, ослабления и другого изменения акцентов, значений исходного выражения "Y". Каждый ряд строится на основе дополнительного, модифицированного,

или иного означивания ключевого элемента. Каждый элемент ряда, который строится для ~x должен подходить, согласовываться и удовлетворять обобщенной характеристики P(~x). Пусть мы хотим модифицировать Z(Y): ослабит, усилить, инвертировать значение "Y". Для этих целей будем использовать мета-процедуры порождения семантических рядов для ~x:

~x → ... → ~x' → ~x" →...,

где ~x', ~x"- новые "вхождения" для "Y", вместо ключевого элемента ~x, причем: P(~x'), P(~x") входят в P(~x). Мета-процедуры, исходя из ~x и P(~x), будут создавать разные ряды и последовательно ослаблять (L(Y, ~x)), усиливать (G(Y, ~x)), усиливать инвертирование (G(N(Y, ~x))), ослаблять инвертирование (L(N(Y, ~x))) новых значений x", по сравнению с предыдущим x'.

4. Сборка новых фразеологизмов. После того как созданы семантические ряды, уже возможно проводить различные эксперименты по синтезу новых, производных от "Y" фразеологизмов: "Y'", "Y""..., достигая синтаксического, семантического, стилевого изящества и неожиданных смысловых порождений.

Теперь рассмотрим пример пословицы, часто встречающейся во многих языках:

Пусть "Y" = "*Черная кошка перебежала дорогу между <кем-то>*",

1. F(Y) = "~1 ~2 ~3 "*между*" *<кем-то>*", *где*

~1 = "*черная кошка*", ~2 = "*перебежала*", ~3 = "*дорогу*".

2. Атрибутизация выделенных ключевых элементов выражения:

A(Y, ~1) = (Объект из семейства кошачьих с черной окраской — "*черная кошка*"),

A(Y, ~2) = (Действия вида передвижения, "*перебежать*"),

A(Y, ~3) = (Объект связи для соединения между собой двух субъектов, "*дорога*").

3. Мета-процедуры для "Y":

Усиление (G(Y)) степени враждебности характеристики возникших отношений;

Ослабление (L(Y)) степени враждебности характеристики отношений;

Обращение (N(Y)) враждебности отношений — появление теплоты отношений;

Усиление характеристики теплоты отношений — G(N(Y));

Ослабление характеристики теплоты отношений — L(N(Y));

Усиление/ослабление оттенков D(Y) характеристики причин отношений Y.

4. Варианты смысловых рядов для ослабления, усиления, придания отдельных оттенков и обращения (отрицания) смысловых эффектов заложенных в "Y":

Ослабление степени враждебности L(Y) по разным ключевым элементам:

▪ Ряд L(Y, ~1) — ослабление "Y" по ~1:

"черная кошка" → "небольшая черная кошка" → "черненькая кошечка" →

→ "маленькая черная кошка (кошечка)" → "черный котенок (котеночек)" → ...

▪ Ряд L(Y, ~2) — ослабление "Y" по ~2:

"прошествовала" → "пробежала" → "прошла" → "прокралась" →...

▪ Ряд L(Y, ~3) — ослабление по ~3:

"дорогу" → "дорожку" → "одну из тропинок" → "тропиночку" → ...

Усиление степени враждебности G(Y) по разным ключевым элементам:

▪ Ряд G(Y, ~1) — усиление "Y" по ~1:

"черная кошка" → "жирная черная кошка"-"толстый черный кот" → —

→ "черные кошки" → "большой и жирный черный кот" → "пантера" → "тигр"...

▪ Ряд G(Y, ~2) — усиление "Y" по ~2 с оттенком быстроты ухудшения отношений: ..."*пробежала*" → "*пронеслась*" → "*промчалась*" → "*ураганом пролетела*" → "*гневно промчалась*" → "*гневно ураганом пролетела*"...

▪ Ряд G(Y, ~3) — усиление "Y" по ~3:"*дорогу*" →"*магистраль*" →"*дорожищу*"...

Дополнительные эффекты характера причины изменения отношений в "Y":

Указание пола и характеристики причины "размолвки":

▪ ... →"*привлекательная черная кошка*" →"*соблазнительная черная кошечка*" →...

▪ ... → "*выпивший кот (котик)*" → "*пьяный кот (котик)*" →...

▪ ...→ "*неумный*" → "*глупый*" → "*тупой*" → "*невменяемый*" + "*кот (кошка)*"

▪ ...→ "*хилый*"→"*дряхлеющий*"→"*дряхлый*"→"*полудохлый*" + "*кот (кошка)*"

Обращение выражения — придание выражению обратного эффекта с использованием элемента ~1: "*светлая*"→"*белая*"→"*белоснежная*" + "*кошка (кот)*"

5. Примеры сборки и употребления "новых пословиц (фразеологизмов)":

▪ "*(Две светловолосые соблазнительные) черненькие кошечки (<имена>)* (собрались сразу) прокрасться (по нескольким тропинкам) между <кем-то>".

▪ "*(Толстый и мордастый) (черный) кот прошмыгнул между <кем-то>*".

▪ "*Черный котик пронесся по (крепкой) дороге между <кем-то>*".

▪ "*(Наконец-то большой) белый кот (чинно) прошествовал между...*".

2.2. Исследования по Теории чисел.

"Транслятор Эйдос" (1992–1993 гг.) программа, транслятор [2] использовалась для поиска закономерностей в исходных, обрабатываемых цепочках. Цепочки переводятся в специальные мультипликации: визуально-музыкальные картинки-формы. Анализ визуально-звуковых форм, подбор параметров, регулирующих выходные формы, и составляет инструмент исследователя в поиске закономерностей. Программа применялась для:

▪ Анализа структур нуклеотидных цепочек.

▪ Анализа закона расселения числовых последовательностей.

▪ Синтеза различных художественных форм.

"Транслятор Эйдос для решение задач Теории чисел".

Использование программы позволило решить интересную задачу из Теории Чисел:

Для любых C>2, N>1, 1<H<C найти P(C,N,H) — множество N-значных чисел в системе счисления с основанием C, которое при некоторой перестановке своих цифр увеличивается в H раз.

Для решения этой задачи использовалась визуализация представления чисел на экране дисплея. Суть визуализации заключалась в том, что "образы" всех N- значных чисел (для фиксированных C и H) выводились на экран в виде точек, последовательно с некоторым модулем развертки M, причем "образом" числа, принадлежащего множеству P(C,N,H), являлась точка одного цвета, а "образом" числа, не принадлежащего этому множеству — точка другого цвета. В получающихся таким образом двуцветных изображениях проводился поиск закономерностей (модуль M варьировался). Очень быстро (после примерно 20 экспериментов — 2 часа машинного времени) было подмечено, что для любых C, N и H существует модуль M такой, что для любого числа A из P(C,N,H): A (mod M) = const, т. е. все числа из множества P(C,N,H) делятся на M с одним и тем же остатком. При визуализации с модулем развертки, кратном M, изображение принимает специфический "полосатый" вид. Более того, этот модуль M не зависит от N. Исследование найденных с помощью транслятора

"Эйдос" значений M для некоторых C и H (около 60 экспериментов) позволили найти в них закономерность и построить алгоритм вычисления M(C,H):

Для C>2, 2<= H <=C−1,

M(C,H) = (C−1)/R , где R — наибольший общий делитель чисел C−1 и H−1.

Другой "находкой" "Эйдос" в этой области это выявление различных симметрий визуального изображения, частных множеств: P(10,2) при N=6 и др.

2.3. Исследования по Теории графов:

"Метафорическое следствие Теоремы о раскраске с расслоением".

Предложен метод вершинной раскраски графов с расслоением [44]. Показано, что с учетом использования более слабой — "поведенческой" эквивалентности в графах удается свести K-хроматический граф Г(X,Y) к би-хроматическому Г"(X",Y") с оценками: 2*|X|~|X"|, 2*|Y|~|Y"|. Предложена (там же, с.15) метафорическая модель предложенной раскраски. Дается интерпретация раскраски с позиции "Возможных миров" и способов разрешения конфликтов в одном из них. Будем считать, что исходный граф Г соотнесен и "пребывает" в одном из Миров, например в "Мирском мире". Тогда расслоение (бифуркацию графа) можно рассматривать, как соотнесение нового графа "Г" с уже несколькими Мирами. Причем в каждом Мире образуются или могут образоваться "зеркальные" объекты ("копии") для объектов исходного Мира. Все копии одного объекта вместе с ним самим образуют класс эквивалентных объектов. Теперь "как в жизни", то, что невозможно в одном Мире (например, требуемая раскраска), разрешается путем перехода, выхода в иной Мир (Миры). Жизнь продолжается, и когда это становится возможно (и даже необходимо) мы опять переходим обратно в исходный Мир. В этих терминах Метафорическая Теорема означает, что, вообще говоря, можно обойтись всего 2 Мирами для разрешения изначальных "мирских" конфликтов.

2.4. Исследования по Молекулярной биологии.

Для молекулярной биологии важными остаются разработки по:

- новым методам компьютерного анализа генетического кода и их применению;
- систематизации накопленных знаний, созданию каталогов (полу)формальных моделей известных биологических операций и процессов, проведению оценок;
- исследованию малоизученных явлений и процессов — таких как дифференциация, преддетерминация (детерминация), морфогенез и др. Эти работы направлены на получение двух принципиально различных, но дополняющих друг друга знаний:
- "поведенческой" таксономии — знаний, связанных с осознанием различных "поведенческих" механизмов [8] и методов в "жизни" ДНК и клеток;
- "структурной" таксономии — знаний, связанных с получением каталогов и систематизаторов по структурам ДНК.

Эти знания образуют соответствующие частично упорядоченные множества со все большей детализацией и приближением к "идеальному" знанию [15]. Следующие ниже работы были направлены на решение перечисленных задач. "Транслятор Эйдос" — "пластика" нуклеотидных цепочек". В ходе лингвистических исследований различных знаковых систем был создан опытный вариант транслятора образов "Эйдос" [2]. В его задачу входило создание мультимедийных когнитивных механизмов для поиска закономерностей в исследуемых знаковых системах. Для изучения структур ДНК были созданы своеобразные "зоологические" поведенческие модели для анализа нуклеотидных последовательностей. Последовательности представлялись во времени в виде специальных мультфильмов согласно выбранной модели поведения

("ЖУК", "ПАУК", "КУЗНЕЧИК"). Каждый очередной нуклеотид из последовательности (или их группа) связывалась с тем или иным перемещением выбранного биологического вида и дополнялась определенной звуко-музыкальной интерпретацией. Т. о. наблюдение и изучение последовательностей проходило в виде первоначального анализа "танцев" выбранных насекомых. Это были первые "культурологические" модели, использованные нами для исследования естественно-научных структур и процессов. Кроме определенной художественной ценности эти модели послужили источником ряда рабочих гипотез по построению классификационных процедур для цепочек. На основе этих гипотез и был предложен метод Топологического картирования и Анализа [1,7,13,14] и создан пакет прикладных программ. В исследовании использована метафорическая модель 3-го класса (см. пп. 1.2.2) и метрическая теория для оценок сложности характерных "пластических" структур в нуклеотидных цепочках.

"Анализатор структур ДНК" (1997–2000гг.) — специализированный пакет программ для анализа нуклеотидных цепочек из баз данных. На основе выдвинутых гипотез разработан метод анализа и классификации молекул по структурам их нуклеотидных цепочек. В основу метода положены характерная "пластика" [7] поведения молекул ДНК. В результате мы имеем интегральный "пластический" образ, характерный для родовидового набора. Появился любопытный метод анализа баз данных по обобщенным графическим "портретам" (в трех проекциях) собранных характерных элементов. В исследовании использована метафорическая модель 3-го класса и метрики для оценок графических "портретов" разных баз:

Базы-данных-нук.цепочек →Выделение-характерных-циклических-структур →
→ Коллекц-структур →Графич.-портреты-баз →Оценки-портретов →Выводы

"Транслятор Эйдос — "акустика" нуклеотидных цепочек".

Озвучивание ДНК использовалось для акустического анализа цепочек, выделении сходных/подобных подструктур. Сформулирован метод музыковедческого анализа цепочек. Для описания структур и подструктур предложено использовать большой музыковедческий арсенал методов анализа. Предпринята многообещающая попытки применения метода анализа структур ДНК на основе теории метротектонизма Г.Э. Конюса, устанавливающей единый закон построения музыкальных произведений и "Теории симметрии" Г.В.Виноградова.

"Метафорическая модель Клеточного вычислителя" [8] — позволила на формализованных и полуформализованных метаязыках описать базовые макро- операции в клетке: Синтез белка, Рестрикция, Репарация и Репликация. Клетка представлена в виде специализированного вычислителя, как и положено по архитектуре ЭВМ с макро- и микро- операциями. Методами теории алгоритмов проведены оценки сложности (алгоритмической и вычислительной) операций. Вычленен набор общих микроопераций. В исследовании использована метафорическая модель 4-го класса и общая метрическая теория для оценок сложности операций:

Клетка → Спец-вычислитель → Оценки сложности →Выводы.

"Методика для исследования морфогенеза" [1,11,12]. В начале была создана система "Биовокс" (на основе ранее созданной системы "Текстовокс") по синтезу "Биомузыки". В Центре Анализа Веществ (биофак МГУ) проходил анализ различных биологических объектов (плодов культурных растений, крови человека и др.) на основе регистрации излучения фотонов отдельного объекта в видимом спектре. Последовательность числа фотонов в единицу времени поступает на программу музыкального синтеза. На выходе программы имеем озвученный процесс "лучистости" объекта. Таким образом, мы смогли "услышать" любой биологический объект! Первоначально это имело три цели:

- эстетическую — принципиальную возможность "услышать" видимый мир;
- музыковедческую — создание принципиально нового метода синтеза музыкальных композиции и получение самих композиций;
- естественно-научную — акустический анализ данных эксперимента.

Далее автором была высказана гипотеза о возможном активном воздействии слышимой "биологической" музыки на биологический объект. Например, появления новых ощущений, когда человек слушает музыку того объекта, который в данный момент вкушает [37,42]. Форма и глубина рефлексии может бать разной.

Для начала следовало бы провести экспериментальную проверку управляемого воздействия, например, своеобразной "самосинхронизации" объекта. Когда один и тот же объект служил бы "источником" и "потребителем" музыкальной формы, и при этом каким либо предсказуемым образом изменял свое состояние.

Эта идея была высказана автором на семинаре Кафедры Эмбриологии биофака МГУ. Это нашло поддержку. Автором совместно с биофаком МГУ (А.Б. Бурлаковым и В.А.Голиченковым) в 1996–1998 гг. проведена серия удивительных экспериментов по озвучиванию фотонной эмиссии от эмбрионов рыб (вьюна) и последующему активному воздействию на них их же "музыкальными композициями". *Впервые открыт эффект модуляционного регуляторного развития эмбриона.* Выявлены эффекты влияния на развитие эмбриона тембрального состава, громкости и состояния источника регистрации сигналов [12,11]. Так, впервые появился метод и инструментальная система с обратной связью для изучения процессов, связанных с морфогенезом! Замена звукового сигнала на лазерное модуляционное воздействие превзошло все ожидания [36].

Примечание. Использованы две метафорические модели: 3-го класса и 1-го:

Развитие–1-Эмбрионов → Звуко-музыкальные-композиции → Развитие–2-Эмбрионов.

"Музыкальные портреты фотонных потоков почвы". Как и раньше, от исследуемых объектов регистрировались фотонные потоки. Созданные по потокам музыкальные композиции подлежат музыковедческому анализу. Была создана система анализа исходных числовых рядов по наличию и распределению в их составе консонансов и диссонансов. Система использовалась для анализа фотонного излучения от проб различного вида почв. Выявлены характерные распределения диссонансов/консонансов для почв разного типа [17].

2.4. Исследования по Информатике и Робототехнике.

Представлены программные системы озвучивания различных "окружающих" сред:

"Озвучивание окружающей среды для подвижного робота". Совместно двумя научными группами ИПМ РАН: "Эйдос" и "Сенсорика" создан макет устройства звукоизвлечения "Эхотон" [10]. Устройство использует ультразвуковой датчик и с его помощью можно "ощупывать" окружающую действительность и различными путями ее "озвучивать". Устанавливая устройство, на подвижный робот, в данном случае SRS-Robot (гусеничного типа), мы его частично "оживляем": реализуя режим звукового мониторинга робота, путем "озвучивания окружающей среды" в реальном времени.

"Озвучивание вычислительной среды и анализ поведения программ" [18]. Рассматривается новый класс программных инструментальных средств Математического Обеспечения ЭВМ, предназначенных для построения звуковой интерпретации вычислительных процессов. Цель их создания и использования — это звуковой мо-

ниторинг состояний исследуемой (отлаживаемой) программы и вычислительного комплекса, т. е. получение выразительных (убедительных) звуковых образов, отражающих совокупность состояний наблюдаемых процессов. В работе описана экспериментальная система "Интерзвук" для отладки параллельных программ для ЭВМ класса MIMD. Исходные данные для системы — трассировочный файл отлаживаемой параллельной программы. Согласно реализованным отображениям на выходе системы получаем озвученную трассу — звуковой образ — звуко-музыкальную-модель исходной трассы. "Прослушивание" трасс программ позволяет обнаружить определенного рода программные ошибки.

"Озвучивание АУРЫ". На основе использования Кирллиан эффекта и проводимых (под руководством К.Г. Короткова [41] в Петербурге в Центре Энерго-Информационных Технологий) регистраций распределения газоразрядного поля от исследуемых объектов нами построена система озвучивания наблюдаемых энергетических полей от объекта. Система построена на основе Графовокса. Можно услышать полифонические композиции "Ауры пальцев рук" человека [28]. Музыкальные композиции были использованы в постановке [21].

Подраздел "Трансформационные технологии в искусстве"

Перечислим основные художественно-научные направления в работе группы, связанные с построением трансформационных мультимедийных систем и их использованием в искусстве. В основном это специализированные трансляторы образов, которые позволяют превращать в музыкальную форму ("музыкальное движение") другие различные виды движений:

- "движение" разных цветных, рисованных линий при создании рисунков,
- тексто-порождение при создании естественно-языковых текстов,
- движение света — светопотока фотонов, исходящих из облученного объекта,
- движение полимеразы по молекуле ДНК и рибосомы при синтезе белка,
- "движение" эмоций в процессе какого-либо ассоциирования,
- движение человеческого тела, животных, млекопитающих.

Обратные трансляторы используются для:

- музыкального воздействия на биологические объекты (например, как в **2.3**),
- создания графических, художественных картин музыкальных композиций,
- создания видеофильмов, отражающих динамику озвучивания рисунков,...

Созданные прямые и обратные трансляторы, художественные и музыкальные композиции, построенные на их основе прошли апробацию, нашли одобрение в:

- музыкальных средах: Ассоциации электроакустической музыки СК России, среди представителей Московской и Петербургской консерваторий;
- концертной практике [13,20–27];
- художественных выставках [20,33];
- обсуждении докладов на конференциях и семинарах [1,5,7,9,10,13,14];
- различных публикациях в прессе [37 и др.] и телевизионных репортажах по каналам НТВ ("Сегоднячко", "Времечко"), РТР ("Вести") и др.

Кратко опишем созданные специализированные трансляторы образов.

2.6. Мультимедийные системы синтеза музыки.

"Эйдос — транслятор образов". На вход программы поступает выбираемая из базы данных EMBL нуклеотидная цепочка. Создаваемые визуально-музыкальные формы используются для построения: оригинальных хореографических, дизайнерских, графических, архитектурных композиций (программа внедрена в архитектур-

ном производстве). "Паутина" "пластики" поведения ДНК создает привлекательные, "завораживающие" структурные композиции. Созданы различные модели озвучивания нуклеотидных цепочек.

"Графовокс" (1992–2000 гг.) — музыкальная программная система [3] — инструмент для перевода рисунков, картин, фотографий в звуко-музыкальные объекты. Была создана первая отечественная, да и зарубежная система, для систематического изучения взаимных отображений графических и музыкальных знаковых систем. В [3–2] приводится систематика взаимоотношений музыкальных и графических средств, предложена классификация видов преобразований:

- по степени активности ("включенности") субъекта,
- по размерам транслируемого фрагмента и минимальной дискретизации миров: "звукового" и "изобразительного",
- по степени обобщенности/конкретизации отображения,
- по характеру динамичности отображения и др.

Принципиальное отличие рассматриваемых двух ЗС в понятии *"времени"*. Если в ЗС-графики этот параметр отсутствует (или он многозначен) уже после создания изображения, то в ЗС-музыки *"время"* явно представлено. В ходе накопленного опыта работы с "Графовоксом", разработана библиотека *"временных прочтений анализируемых изображений"*. Созданы версии системы в ОС DOS и Windows.

Приложения и области использования системы "Графовокс":

1. Предложен новый метод синтеза музыкальных композиций — многотембральных, полиритмических с оригинальным, необычным звучанием. Система используется для получения музыкального материала для прямого, или опосредованного использования. Например, для музыкального сопровождения кинофильмов и пр.:

- На основе "Графовокса" в 1997 году подготовлен экспериментальный видео-фильм *"Звучание картин Никаса Сафронова"*. Созданы 6 композиций-зарисовок по картинам: "Мудрость времени Дали", "Семейный портрет в интерьере", "Богиня плодородия".
- По инициативе Общества Красного Креста проведены занятия с детьми (9–12 лет) из детского приюта (ст. метро "Коньково") по использованию "Графовокса". По созданным рисункам были получены музыкальные композиции. Отобраны 7 лучших "композиционных пар": "Рисунок-Музыка". Они прозвучали на юбилейном концерте Московского общества.
- "Звучание цветочных композиций". На основе цветной фотографии цветочной композиции школы "Согецу" подготовлены 2 музыкальные композиции с разными "временными" прочтениями изображения (в декартовых и полярных координатах). В 1-м случае мы получили современную авангардную композицию, во 2-ом классическую, похожую по структуре на фугу. О подходе синтеза музыкальных композиций на основе цветочных композиций, о других работах группы "Эйдос" было доложено на традиционной школе-семинаре "Аранжировка цветов" Нины Владимировны Наумовой в Политехническом музее (1996 г.). Здесь же прозвучали созданные музыкальные композиции.
- Подготовлена танцевальная сценическая композиция "Жизнь", где каждая отдельная колористическая линия рисунка определяет сценическое движение и музыкальную форму для танцора.
- Созданы графические картины на основе "прочтения" в полярных координат композиций: "Турецкий марш" (Моцарта) и "Полонез" (Огинского).

2. Интерпретация результатов вычислений, расчетов:

- "Графовокс" можно использовать для озвучивания результатов числовых расчетов в пакетах прикладных программ. Представив результаты численных расчетов в

формате "Графовокса" можно их "услышать" с различными тембрами, в различных ладах, провести дополнительный звуковой анализ.

▪ Методику и систему можно использовать для озвучивания различных процессов, представленных характерными распределениями значений по времени. Изучая одни и те же процессы в разных структурах, получаем характерные звуко-музыкальные портреты этих структур (групп).

3. Обучение для слабовидящих. Система пригодна к использованию в составе обучающего комплекса для "звуковых" иллюстраций поведения различных функций при обучения "слабовидящих". Планируются работы с инст. им. Г.Гельмгольца.

"Текстовокс" (1992–1997гг.) — музыкальная программа [5] — инструмент для создания музыкальных композиций на основе "прочтения" (обработки) текстов на различных языках. В данной реализации рассмотрены: русский язык и язык ДНК (в форме нуклеотидных цепочек). Создаются музыкальные модели текстов на основе различных его интерпретаций. Собрана библиотека интерпретаций. Для русского языка использованы три модели:

"Графологическая модель". Текст представлен в виде отдельных букв. Каждая буква раскладывается на графемы. Каждая графема озвучивается, на основе звуко-музыкальных "гравитационных" моделей [5].

"Психоэмоциональная модель". Проводится фоносемантический анализ текста. Определяются эмоциональные составляющие его отдельных фрагментов. Выбирается озвучивание фрагмента на основе библиотеки ЭМА (эмоциональных музыкальных ассоциаций). Для первоначального формирования ЭМА используются метаправила музыкального ассоциирования предложенные Д. Куком.

"Каузативная модель". (Экспериментальная реализация модели выполнена в 1996–1998 годах совместно со студентом МИФИ В.Коробовым.) Рассматриваются предложения на ограниченном ЕЯ вида: "Объект" — "Каузация" — "Субъект". Создаются два словаря. Словарь "субъектов/объектов" и словарь "Каузаций". В первом словаре каждому субъекту сопоставляются музыкальные темы. Это заранее подготовленные музыкальные фрагменты (midi-файлы) или вновь созданные в текущем сеансе работы с системой музыкальные темы. Последние вводятся на подключенном к системе синтезаторе в реальном времени в режиме пополнения словаря. Словарь "Каузаций" состоит из пар: "каузация" и сопоставленные ей трансформации музыкальных тем. Текст разбивается по отдельным предложениям. В каждом выделяем (Субъекты) Объекты и Каузацию. Из словаря выбираются заготовленные музыкальные фрагменты, трансформируются и помещаются в выходной файл. В итоге по исходному тексту создаем его звуко-музыкальную модель, "музыкальный эквивалент". Опыт работы с программой показал, что для адекватного восприятия звуковой модели текста необходимо исходный текст дополнять многократными повторами для более четкого восприятия закодированной информации.

Приложения и области использования системы "Текстовокс":

Предложены новые методы синтеза музыкальных композиций на основе построения разных моделей звукового ассоциирования текста. В каждом из этих методов определяются свои прочтения, экспликации текста в форме построения разных музыкальных ассоциативных моделей текста по: графологическим ассоциациям, фоносемантическим ассоциациям и семантическим ассоциациям. Система используется для получения музыкального материала для прямого или опосредованного использования. С использованием системы созданы композиции:

▪ На основе "графологической модели" созданы композиции по произведениям Велимира Хлебникова "Шум толпы" (инструментальная композиция), "Смехачи" (вокально-инструментальная композиция).

▪ На основе "психоэмоциональной модели" созданы 5 "динамических" композиций ("Движение", "Танец" и др.).

▪ На основе моделей интерпретации ДНК создана комбинированная музыкальная композиция: "Диалог с ДНК" из 2-х частей: Часть1. "Диалог с Терменвоксом". Часть2. "Диалог с Голосом". В каждой из частей "Терменвокс" (Голос) взаимодействуют с одним и тем же "незатейливым" мотивом ДНК, "опевая" его, "назидая" ему, "сопровождая" его.

2. Текстовокс можно использовать как своеобразный метод шифровки и дешифровки сообщений, "скрываемых", "маскируемых" от глаз и ушей. Использование прямого и обратного транслятора позволит однозначно кодировать и декодировать сообщения. Вводя повторы — избыточность, повышаем надежность передачи, восприятия информации. По всей видимости, что, конечно, требует проверки, этот метод можно использовать в медицинских целях, как дополнение к лечебным методикам И. Смирнова (см. примеры раздела 2.1). Вместо шумо-информационного текста можно использовать "Текстовокс" для перевода: фабул-установок для пациента в музыкально-закодированные эквиваленты. Последние заменяют "шум" или его дополняют, усиливают для большей эффективности воздействия на пациента..

"Биовокс" (1997–2000г.) — музыкальная программа [1,9] — инструмент для перевода любой числовой последовательности отражающей во времени физиологические параметры биологического объекта в музыку. Основные эксперименты были проведены по синтезу музыкальных форм на основе зарегистрированных потоков фотонов от плодов и ягод. Полученные музыкальные ряды дополнялись небольшой аранжировкой в стиле "медитативных" композиций. Так были подготовлены 10 релаксационных инструментальных композиций, связанные с озвучиванием различных биологических объектов. В дальнейшем "аккомпанемент" расширился — добавлена свободная вокальная форма и пластика. Записана вокально-инструментальная композиция "Диалог с Огурцом" и инструментально-вокально-пластическая композиция "Поющие фотоны". В 1-й композиции диалог с музыкальным эквивалентом фотонного "поведения" огурца идет на уровне вокализа.

2.6. Исследования и разработки по поэзии.

"Биологическая поэзия" [55]. Рассматриваются приложения технологии трансформации образов для поиска возможного взаимодействия с биологическими объектами, эстетической и иной интерпретации их поведения.

Источником информации о биологическом объекте выступают данные фотонной эмиссии (излучений) от этого объекта. Данные — числовые ряды — трансформируются в звуковые ряды ("Биовокс"), поэтическую форму и используются для обратного воздействия на объект. Участие (соавторство) человека в создании поэтической формы сводится к огласовке, фонетической и др. интерпретации порождаемого текстового ряда. Такие трансляции используются для:

1) Поиска языка адекватного взаимодействия с биообъектами, понимания законов развития и существования живых объектов и жизни в целом.

2) Создания новых каналов регуляции и взаимодействия биологических объектов с участием человека с целью восстановления экологического равновесия в природе, нарушенного по тем или иным причинам.

3) Создания на основе полученных и обработанных сигналов музыкальных, поэтических текстов, художественных синтетических композиций — в контексте современного искусства.

4) Изменения мировоззрения современного человека с точки зрения коэволюции — совместного развития человека и природы, их взаимное обогащение, гармонизация, сотрудничество и даже партнерство, а не порабощение одного другим. Глубокая интерпретация языка природы, есть не что иное, как действенный способ осознания себя, и в конечном итоге, спасение человека и природы от действенного разрушения и хаоса.

Поэтому возможные переосмысления и наши интерпретации получаемых сигналов приводят к расширению рамок нашего мышления, отбрасыванию языковых стереотипов и расширению языка взаимодействия в его 3-мерном пространстве (синтаксис, семантика, прагматика) [56] и достижению результативности общения, как человека с природой, так и человека с человеком.

ПРИМЕР–1 *(фрагмент)" 32-а стадия деления нормальной икры — эмбриона "вьюна"*

Подожгу — ка губу,
Подойду. Тай — гу
Во ро — су — зову...
Ра — ну выгашу,
За — сло — пашу...
За — шу — шуги,
За Зла — то Ра...
Го — Брана — зашу.

ПРИМЕР–2 *(фрагмент) "Икра "вьюна" — 2 — часа после оплодотворения"*

Тут Конфу —
Фа — вуфу —
Вабза — ри
Лиля -бри,
Муфти — ля -
Боди — дзя.
Да, лжебна
Па — датьба...
Ртами, ваа — миии
Надом лиии —
Плю — ра... ли ...
Лора — мти.

Систематика "поэзии" с позиции новой парадигмы (предложена в докладе на международной конференции [55]. Ранее нами большее внимание уделялось ЗС музыки. Эта ЗС обладает чрезвычайной выразительностью и наделена большой долей абстракции. В этом смысле ее можно считать Универсальной ЗС, как на эмоциональном, так и на логическом уровне. В силу этих свойств обосновано использование этой ЗС при создании метафорических моделей в трех языковых ипостасях:

- Музыка — как объектный код (результат трансляции с иных ЗС (графика, текст...).
- Музыка — как исходный код, с которого происходит перевод (трансляция).
- Музыка — как метаязык для описания и анализа при трансляции.

На конференции был подготовлен и изложен "кибернетический" взгляд на поэзию с точки зрения разрабатываемой технологии трансформации образов. Введена расширенная систематика поэзии для более глубокого и целостного воззрения. Созданы и намечены новые поэтические и музыкально-поэтические формы.

1. МАСШТАБ ПОЭТИКИ (Всеобщая и Общая поэзия).

По нашим представлениям следует принять два тезиса:

- Тезис–1: "Поэзия — это когнитивная метафоризация".
- Тезис–2: Технология трансформации образов предполагает построения системы взаимных метафорических моделей в исследовании самых разных явлений и ЗС.

После этого следует выделить по крайней мере два "масштаба" — области распространения Поэзии. Будем различать две области распространения Поэзии:

- *Всеобщая Поэзия* связана с построением (взаимных) метафорических моделей самых разных явлений и ЗС (примеры: $E=M*C^2$ — новая поэтическая форма по предложению К. Кедрова; музыкально-пластическая модель вторичной структуры ДНК, др.)
- *Общая Поэзия* — или традиционная Поэзия, как часть *Всеобщей Поэзии.*

2. ПОЭТИКА АДРЕСАТА.

Адресатом будем считать объект из пространственно-временного континуума:

Адресат-поэзии = Объект * Пространство * Время.

Объект в определенное *Время* и в определенном *Пространстве* так или иначе себя проявляет — в форме принимаемых сигналов, различных излучений (фотонных и др.). Потенциально можно считать, что этот объект участвует в коммуникационном диалоге с окружающей средой. Поэтому к нему потенциально и актуально можно "обращаться" в той или иной "поэтической форме".

Время может быть прошлое, настоящее, будущее или иное (составное).

Пространство может быть самым различным и с разной степенью доступа.

Объектом может быть:

- "живая" или "мертвая" ("спящая") материя. Например, три состояния клеток: живые, споры, мумифицированные.
- Биологический объект ("живая материя") — обладающий сознанием или нет. Например, человек, рыба, растение, взрослые "особи" (эмбрионы)...

Замечание о восприимчивости эмбрионов. Рядом исследователей для эмбрионов человека, а нами для эмбрионов рыб, показано, что эмбрионы "понимают" на уровне изменения своего физиологического состояния:

- разные тембры,
- разную ритмическую организацию,
- разную звука — высотную организацию.

3. ПОЭТИКА ИСТОЧНИКА.

Объект в определенное *Время* и в определенном *Пространстве*, так или иначе, себя проявляет — в форме сигналов, различных излучений. Излучения можно использовать как источник музыкальной и (или) поэтической формы. Источником поэзии будем считать объект из пространственно-временного континуума, от которого тем или иным образом была извлечена "поэтическая форма".

*Источник-поэзии = Объект * Пространство * Время.*

Например:

- излучение от погибшей звезды,
- излучение от реальных живых биологических объектов,
- излучения от умерших биологических объектов ("мумий фараона", "мамонта"...).

Все эти излучения трансформируются в музыку, поэзию и адресуются:

- человеку,
- "соседним" смежным с источником объектам.

4. ПОЭТИКА "МЕСТА ДЕЙСТВИЯ — ОБИТАНИЯ".

Используя конструкцию Платона о "Городе поэтов" выстраивается следующий полный набор конструкций "обитания" поэтики.

▪"ГОРОД ПОЭТОВ" ПЛАТОНА (состоит только из поэтов).

▪"ГОРОД НЕ ПОЭТОВ" (в котором нет поэтов).

▪"ГОРОД СЛОВА" — "город", в котором существует исключительно слова — тексты (поэзия, реклама...). Это пространство, в котором, кроме текстов ("живых", мертвых), больше никого нет. Примеры: Интернет или специальный выставочный зал (среда), в котором размещены тексты, используются проекции. Предполагается, что среда отгорожена от остального мира стеклянным колпаком).

▪"ГОРОД НЕ СЛОВА — МОЛЧАНИЯ" — город (пространство), где все обязуются не произносить слова (звуки). Возможно приобретение "билетов" в эту среду на ограниченное время ("билет" на молчание на 10 мин, 1 час...).

▪КОМБИНИРОВАННЫЕ ГОРОДА.

5. ОСОЗНАННОСТЬ ПОЭТИКИ. В зависимости от использования осознанного и неосознанного воздействия в поэзии будем выделять несколько классов. Осознанная/неосознанная графическая поэзия (графемика: микро уровень, средний уровень и макроуровень), звуковая и видеопоэзия.

6. ПОЭТИКА В РАЗНЫХ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМАХ.

▪Музыка как поэзия и Поэзия как Музыка:

1) Экспликация Музыки из Поэзии

Примеры: традиционные подходы создания песен, "Текстовокс".

2) Экспликация Поэзии из Музыки.

Примеры: традиционные подходы сочинительства; новые методы синтеза ("ВОКСОТЕКСТ") на основе полуформализованных построений приводят на путь реконструкции ПРАЯЗЫКА [55].

▪Текст как Поэзия и Поэзия как Текст:

3) Экспликация Текста из Поэзии

Пример — линеаризация текста из фигурной поэзии, например многозначной.

4) Экспликация Поэзии из Текста.

Пример — выделение поэтического, например из "пространственных текстов", например, платоновских тел, где вместо ребер стоят тексты (заготовки).

▪Рисунок как Поэзия и Поэзия как Рисунок:

1) Экспликация Поэзии из Рисунка.

Пример — фрагментация Рисунка, упорядочивание и поэтическое ассоциирование.

2) Экспликация Рисунка из Поэзии.

Пример — Поэтические рисунки — рисунки, сопровождающие поэзию.

▪Действие как Поэзия и Поэзия как Действие.

1) Экспликация Действия из Поэзии — театральные постановки, перформансы.

2) Экспликация Поэзии из Действия.

Примеры — это новые виды поэзии и спорта — "поэтический спорт":

▪"Поэтические Шахматы".

▪"Поэтический Бокс".

▪"Поэтический Кросс".

Во всех случаях, оценке подлежит кроме чисто спортивного результата, созданная параллельно действию поэтическая форма.

2.7. Системы бесконтактного управления звукоизвлечением.

"Современный терменвокс" (1982–2000гг.) — терменвокс конструкции Л.Д. Королева [35] обладает рядом уникальных элементов (визуализация при "взятии" нот, наличие нескольких тембров, стабильность музыкального строя и отсутствие "ухо-

дов" относительно различных природных колебаний и др.). Совместно с Л.Д. Королевым проводится доработка, модернизация аппарата, выпущена опытная партия инструментов. Коллективом "ОБРАЗЫ XXI века" подготовлена аудиокассета "Терменвокс. Песни Любви" (солистка Ольга Миланич) — [28].

"Терпсивокс" (2000 г.) — [9] авторский инструмент класса терменвокса, терпситона, ориентирован на извлечение звуковысотной линии на основе пластической формы. Конструкция инструмента делает его уникальным для целого ряда приложений, связанных с пластикой, и имеет ряд принципиальных отличий от Терпситона конструкции Л. Термена. Помощь в разработке оказали: Королев Л.Д., Ефремов М.Н., Рогоза А.Н., Корнилов Ю.А.

"Видовокс" (1999–2000 г.) — [16] музыкальная программно-аппаратная система — для озвучивания в реальном времени динамических визуально-регистрируемых объектов (например, пластических движений) в звуко-музыкальную форму. Создана пластическая-вокально-инструментальная композиция "Диалог с Мелотонином", которая исполнена на концерте [13].

2.8. Системы синтеза изобразительных и световых образов.

"Воксограф" (1997–2000 гг.) — совокупность программ и систем, создаваемых нами и другими авторами, которые предназначены для построения портретов музыкальных композиций, динамически изменяемых картин, отражающих видимую музыку. Программы с успехом использованы в концертах с современным терменвоксом на ВВЦ. На концерте конференции "Графикон–99" опробован режим параллельной визуализации через разные видеопроекторы мелодии и аккомпанемента. Рассмотрены варианты MIDI и WAV — синхронизаций.

"Световые струны" (2000 г.) — совместно с Г. Курдюмовым выполнена доработка системы [39,40] 3-канального интерактивного управления светом. Подключение специальных струн позволяет "пластическим сценическим танцем" с использованием подвижных динамических струн управлять многоканальными световыми потоками. Танцор ("Движенец"), согласуясь со звучащей музыкой, по своему замыслу, испытываемым чувствам управляет в танце выбором световых потоков и их интенсивностью. "Волшебник" постановки [21] опробовал этот прибор совместно с Терпсивоксом. Рождается синестетическая композиция, в "партитуре" которой взаимодействуют три формы: музыкальная, пластическая и световая. Согласование этих форм возложено на артиста ("движенца").

"Самоподобные структуры", Реализована [45] система генерации изображений на плоскости по метаописаниям. Для генерации используются итерированные функциональные системы. Системы представляют собой конечный набор сжимающих аффинных отображений плоскости в себя. Таким способом удается чрезвычайно компактно закодировать очень сложные структурированные изображения. Основным инструментом при нахождении параметров отображений служит коллаж-теорема Барнслея. Класс порождаемых рисунков можно определить как рисунки с самоподобием. Свойство самоподобия состоит в том, что части изображения представляют собой образ всего изображения (целого). На входе системы — метаописание образа в виде спецграмматики порождения графического образа, на выходе — созданный образ. Направления использования: разработка рисунка по прототипу, эксперименты с грамматикой, анализ возникающих образов. Все это позволяет проводить исследования по формообразованию: поиск прообразов (изначальных грамматик порождения образов); создание специализированных каталогов (художественных альбомов) образов и их грамматик. Система — это рабочее место для человеко-машинного творче-

ства. Ее могут использовать дизайнеры, художники-конструкторы для создания рекламы, рисунков, "компьютерной икебаны" (как нового направления икебаны вообще, наравне с другими школами). Работа включает художественный альбом (каталог) созданных рисунков. Завораживает процесс автоматического построения изображений, в результате которого возникает на глазах двухцветное или многоцветное изображение. Дополнительный интерес представляет построение раскрашенных (многоцветных) изображений. В этом случае цвет обозначает частоту попадания в данную точку экрана. Более светлые тона соответствуют более высоким частотам. Отчасти процесс построения раскрашенного изображения напоминает работу светильников, состоящих из букета тонких светопроводящих волокон, которые переливаются, вспыхивают и гаснут.

"Эмоциональные шрифты — Многоголосье эмоциональной графемики текста". В 1995/96 г. предложена концепция построения системы образных — "Эмоциональных" шрифтов или *Эмошрифтов*: "грустных", "веселых", "гневных", "страшных" и др. *Эмошрифты* призваны расширить средства художественной выразительности при создании системы образов в поэтических, прозаических, политических, рекламных и других текстах. Текст традиционно ориентирован на кодировку, запись совокупности образов. Введение *Эмошрифтов* позволяет дополнительно оттенить, усилить, ослабить, нейтрализовать содержание, даже создать *"эмоциональный графологический контрапункт"* с теми образами, которые закодированы в тексте. Появляется возможность эмоционального управления, дозирования, фильтрации воспринимаемой информации как на сознательном, так и бессознательных уровнях!

В зависимости от размера графемики следует выделять три уровня *Эмошрифтов*:

- **Микро-уровневый Эмошрифт или Микро-Эмошрифт,**
- **Макро-уровневый Эмошрифт или Макро-Эмошрифт,**
- **Сверх-уровневый или Сверх-Эмошрифт.**

Первый реализуется средствами *"микрографемики"* и воспринимается исключительно на бессознательном уровне. Вторые два воспринимаются на сознательном уровне. Они реализуются соответственно средствами:

- **"макрографемики"** — видимыми и осознаваемыми элементами шрифта и
- **"сверхграфемикой"** — графемикой, переходящей в рисунок или иную расширенную графическую нотацию для буквы, фрагмента или всего текста.

Сверхграфемика для буквы совпадает с понятием "буквицы" древнерусского языка, открывающей книгу, главу и пр., в которой содержится определенная проекция (настрой) последующего изложения. Если в буквице превалирует ретроспекция изложения, то **Эмошрифты** вбирают в себя и интроспекцию.

Сверхграфемика для текста это его графология — формообразование для прочтения и восприятия. Например, стихи представляются в виде различных графических форм (ступени, звезды и пр.). Графический рисунок текста в ряде случаев управляется содержанием (как отмечено Ю.М. Лотманом у Симеона Полоцкого).

Интересный эффект **"тотального самоподобия"** всех трех уровней получается при использовании системы построения самоподобных структур (см. выше). В этом случае, единожды введя графологию данного текста (слова), мы получаем готовый графологический образ текста со всеми самоподобными графологиями. Пример[45].

Подводя итог сказанному, отмечаем возможность многопланового изложения. **Эмошрифты** совместно с текстом можно рассматривать как своеобразную "эмоционально-образную партитуру" **(Эмопартитуру)** выражаемых образов.

Свяжем с каждым уровнем **Эмошрифтов** по крайней мере один эмоционально-образный план — отдельный "голос" образной партитуры, а в общем случае с уров-

нем может быть связано многоголосье. Пусть ***N-текст, N-микро, N-макро, N-сверх*** — это число "голосов образов" представленных, выраженных в самом тексте и, соответственно, в его многоуровневых графологических представлениях. Размерность ***N*** голосов **Эмопартитуры** составит:

4 <= 3 + N-текст <= N = N-текст + N-микро + N-макро + N-сверх.

Расстановка шрифтов может быть выполнена автоматически/полуавтоматически на основе фоносемантического анализа или на основе иных (мета) указаний и спецанализа. Пробная реализация шрифтов была сделана в редакторе Chiwriter.

Предложена и описана концепция: "эмоционально-образной многоуровневой графемики текста". В сравнении с другими подходами, например Ю. Лотмана по "Графическому образу поэзии", авторская концепция более полна и целостна.

2.9. Разработка Коллективных, Театрально-Художественных сред.

"Проект Российского Культурного Центра (РКЦ)". На основе разрабатываемой технологии "трансляции образов" по заказу был создан концептуальный проект современного РКЦ (под руководством известного писателя, режиссера М.Ф. Шатрова) — "Третье тысячелетие. Человек творческий". В сверхзадачу РКЦ входит: выявление и воплощение творческого потенциала, скрытого в каждой отдельной личности. Фактически предложено создать"Интегральную рефлексивную творческую среду", состоящую из интерактивных мультимедийных инструментов группы "Эйдос", позволяющих раскрыть творческий потенциал индивидуума, "окрылить" его...

"Сценические интегральные среды". Цель автора как режиссера — создание выразительных синкретических сред для исполнения различных по жанру художественно-музыкальных композиций. С этой целью нами были созданы и опробованы ряд синкретических художественных сред:

1. "Среды видимой музыки". Исполнение музыкальных композиций сопровождались визуальным аккомпанементом на экране с использованием:

- Компьютерных средств "Воксографии" в автоматическом, полуавтоматическом режимах для одного экрана [20,25,27] и для двух [13].
- Рисунков "Ассоциаций" и рисунков "буквального" прочтения музыкальных композиций [20,21,23,26], создаваемых на концерте. Рисунки-композиции создавались студией "Ровесник" (Б. Сиземский (руководитель студии), Юля Комарова (13 лет), Лена Фатьянова (12 лет)). Для рисунков использовался — ватман, акрил, пастель, уголь, спрей. Рисунки выполнялись в зале и на открытой концертной площадке [26], где часть зрителей превратилась в участников — создателей рисунков-композиций. Созданные рисунки с благодарностью приняты Мэром города и размещены в городской картинной галерее.
- Ярких, выразительных "Фонографических" проекций на основе использования различной проекционной техники и созданием визуального аккомпанемента в реальном времени [21,22]. Художники: в [21] — Б. Сиземский, в [22] — Н. Наумов.

2. "Среды-видимой музыки и пластической формы". Эти среды были опробованы в концертах и отдельных номерах [13,20,21,22,23,24,25,27]. В [20] при исполнении композиций с биомузыкой ("Звучание Огурца" и "Звучание Яблока") созданная художественная среда дополнительно включала:

- свободную вокально-интонационную форму;
- форму свободной пластики с использованием художественных костюмов;
- компьютерную форму видимой музыки на экране ("задник" действия) — разворачивающуюся синхронно с музыкой;
- живописно-художественную форму, сопровождающую действие — асинхронные ассоциации — художников;

▪ вкусовые ощущения — "вкушение плодов" "однотипных" с музыкой.

3. "Визуальные полиэкранные среды". Использование нескольких экранов позволяет проводить более сложные видео-аккомпанементы, создавать параллельные виртуальные миры. Включение пластики в такие среды фактически позволяет создать параллельные реальные виртуально миры с произвольным уровнем рефлексий. Двумерные реальные виртуально миры опробовались в [13,21,22]. Опробованы три разнохарактерные поли-экранные среды:

▪ [13] — два экрана с видимой музыкой для мелодии и аккомпанемента;

▪ [21] — Экран–1 — меньший впереди, Экран–2 — задник. Использование экранов:

— динамические рисованные проекции Э–1 и Э–2;

— видеопроекция Э–1, рисованная проекция Э–2;

— "психоделические" проекции" Э–1, Э–2;

— рисованная проекция Э–1, "психоделика" Э–2 и др.

▪ [22] — два равноправных экрана: Э–1 — видеопроекция, Э–2 — рисованная проекция с динамическими образами. В постановке сделана попытка совместить два времени: прошлого (Э–1) и настоящего (Э–2):

— Э–1 — проекция записи действий [21] "Волшебника";

— Э–2 — динамические рисунки (Н. Наумов).

— "Волшебник" (пластик — Иван Суворов) реально и виртуально присутствует в Э–1, и реально в Э–2.

Сделана попытка реализации временной рефлексии:

▪ одновременного существования прошлого и настоящего;

▪ переход из настоящего в прошлое: "Волшебник" "смещается" из Э–2 в Э–1;

▪ переход из прошлого в настоящее: "Волшебник" "смещается" из Э–1 в Э–2.

4. "Интегральные среды". Такие среды пока нами только создаются, первыми примерами их использования может служить постановки Действа [21], его временная, пространственная рефлексия [22], некоторые номера концерта [20].

2.10. Художественное моделирование одежды — анализ и синтез.

"Анализ и систематика форм национальной одежды". На основе теории графов создана формализованная общая таксономическая модель (см. автореферат диссертации О. Секачевой) классификации элементов национальной одежды. Проведено наполнение модели на материале русского национального костюма. Анализ выявил национальные типологии сочетания элементов в костюме и другие характерные закономерности.

"Коллекция моделей одежды: "ИЗ ЖИЗНИ КЛЕТКИ". В концерте [20] использовались различные "художественные модели" жизни клеток:

▪ звукомузыкальная модель на основе озвучивания фотонной эмиссии,

▪ видеомодель на основе "микросъемки" биологических процессов,

▪ модели вокальной, пластической и графических импровизаций, дополняющие ранее перечисленные модели.

После концерта совместно с модельером В. Уваровым была высказана идея проведения художественного конструирования одежды и создания коллекции моделей под девизом "Жизнь клетки", как еще одной разновидности художественной модели рассматриваемых биологических процессов. Задача ставилась так: 1) создать конструктивные формы (модели одежды) и 2) провести коллективное действие — перформанс с участием биологов. Работа выполнялась студентами 1-го и 2-го курсов текстильного университета им. А.Н. Косыгина в рамках учебного курса "Форма и

материал" на кафедре "Моделирование одежды". Руководство курсом и занятия проводили: Виктор Уваров и Вера Черепова. Мной были проведены занятия со студентами по двум темам: "Технология трансформации образов и ее использование", "Структура клетки и виды клеток", продемонстрирован видеофильм "Жизнь в капле воды".

Заключительное занятие начального, вводного цикла проведено на Биофаке МГУ на кафедре эмбриологии. Занятие проходило под руководством В.А. Голиченкова и О.В. Бурлаковой. Студенты изучали различные атласы по гистологии и цитологии, работали с микроскопом, наблюдали различный "биологический материал". После осмысления теоретического и фактического материала, студенты должны были предложить эскизы к будущим моделям. На конкурсной основе отобраны ряд перспективных направлений моделирования. Студенты объединялись в группы по 4-6 человек для реализации мини-коллекции со своим девизом. Вся работа по проектированию и пошиву проведена за апрель-июнь 2000 года. Всего было реализовано 6 мини-коллекций, в каждой из которых по 4–5 моделей. Были созданы мини-коллекции: "Кровеносная система", "X-,Y-хромосомы", "Цитоплазма" и др. Подготовлены красочные шоу-показы (перфомансы) в Текстильном университете и Текстильном клубе (показ в ЦДХ — осень 2000 года). По отзывам зрителей коллекция поражает воображение и дает толчок к созданию своеобразного стиля моды. До нашей встречи и совместной работы В. Уваров в предыдущем моделировании реализовал совместно со студентами любопытную коллекцию одежды, в которой использованы различные геометрические формообразования.

"Основные направления когнитивной прикладной эстетики". Еще до начала проведения практического конструирования моделей на основе "биологических заимствований" сформулирован ряд направлений возможных совместных работ модельеров, дизайнеров и естествоиспытателей. Речь идет о работах, связанных с конструированием одежды на основе построения художественных моделей одежды тех или иных естественно-научных процессов (ЕНП). Эти направления были описаны во вступительной лекции студентам Университета, а также в докладах о группе "Эйдос".

1. Если говорить о задачах моделирования и создании коллекций моделей, то мы имеем дело с задачей запечетления актуальной системы образов ЕНП для узкого и широкого использования.

- Узкое использование — ориентированно на исследователей — призвано задействовать их **новые, иные когнитивные механизмы** и в конце концов приблизить решение задачи и сделать это решение более полным и эффективным;
- Широкое использование — это создание более значимой и даже общезначимой системы художественных образов и моделей.

2. Если говорить об акцентах в эстетике моделирования, то:

- в первом случае речь идет о "**когнитивной эстетике**" с более глубокой интерпретацией воспринимаемых образов более узким кругом лиц;
- во втором случае о более широкой, "общезначимой" эстетике.

3. Если говорить о направлениях в создании моделей, то выделяются:

- Направление-1: *Авангардные модели на "естественно-научной основе":* разработка моделей одежды авангардного стиля. В основе коллекции то или иное естественно-научное явление. Коллекции ориентированы на шоу-показ с участием (без) естествоиспытателей, с участием (без) зрителей в самом показе. Шоу может иметь узкую или более широкую направленность в связи с решением когнитивно-эстетических или общеэстетических задач. Но в любом случае речь идет об эпизодичности действия.

▪ Направление 2: *"Модели рабочей одежды на "естественно-научной основе":* создание рабочей одежды нового поколения. Предлагается создавать "когнитивные" коллекции моделей одежды для научных работников. Стили коллекций могут быть разными. Это могут быть авангардные коллекции и более повседневные.

Если исследователь работает в нескольких направлениях, то он, вправе облачаться в подобающую рабочую одежду. Модернизация одежды идет синхронно (опережает) с продвижением исследований, выполняется и изменяется по запросам. Здесь, вполне возможно, потребуется и будет оправданно обилие рабочей одежды с альтернативными воплощениями художественных образов.

▪ Направление 3: *"Ткани, аксессуары на "естественно-научной основе":* создание тканей и пр. на основе заимствований, моделирования системы образов ЕНП. Если первые два направления более "элитарны" в своей ориентации, то последнее более "демократично" и доступно для массового использования.

4. Если говорить об особенностях моделирования, то принципиальна:

▪ направленность выбора ЕНП для художественного моделирования,

▪ полнота, ортогональность базовой системы образов художественных моделей,

▪ гармоничность, комплексность раскрытия первообразов в коллекции для повышения "когнитивной способности" коллекции.

2.12. Сходные прикладные исследования в других группах.

Перечислим некоторые сходные, родственные проекты и подходы. Все они в разной форме и в разной степени подтверждают, убеждают и наполняют примерами Трансформационную технологию и предложенную "лингвистическую" Парадигму наряду с уже ранее описанными примерами.

"Наглядная геометрия А.Т. Фоменко" — позволяет в живописной форме представить — ощутить особенности многообразия топологических пространств, пример синкретизма науки и искусства.

"Геометрические композиции М. Эшера" — пример синкретизма искусства и науки, позволяют выразить различные математические отношения и формы, описать реально-нереальные миры, прежде немыслимых структур.

"Когнитивная машинная графика А. Зенкина"[34] — позволила подойти к решению ряда фундаментальных проблем теории чисел и в конечном итоге их разрешить на основе визуализации исследуемых числовых рядов и распределений.

"Тотальный театр В. Колейчука" — позволяет по-новому увидеть окружающий нас мир, создать реальные структуры ("Невозможный объект № 1", "Стоящая нить" [29] и др.) для визуально "неразрешимых парадоксов Эшера", научиться свободно оперировать с языками форм объектов, создать синкретические визуально-пластические среды с заранее подготовленным видеорядом (работы Анны Колейчук). Если у М. Эшера — эстетика виртуальных "нереально-реальных" форм, то у Вячеслава Колейчука — эстетика реальных, "ранее не мыслимых форм". В более общей постановке ключ понимания и организации Тотального театра — это новое понимание художественной идеи как структуры, организующей пространство [30].

"Пластика дифференциальных уравнений В. Мартынова" — "Театр Психопластики" под руководством Валерия Мартынова имел удивительный опыт: помощи в решении системы дифференциальных уравнений для одного известного математика из Дубны. В Театре была создана пластическая композиционная модель для "решения" уравнения. Математик был "пластически включен" в созданную композицию. Исполнение композиции завершилось "прозрением" математика и нахождением решения.

"Объективное искусство Панкина" [19] — пример вычленения (реконструкции) гармонии как закона формообразования по исходной картине К. Малевича и

репродуцированию гармонии в иные структурные разнообразия. Художественные работы репродуцируют найденные закономерности в плоскости (картины) и объеме (конструкции). Пример частного, но полного решения Сверхзадач Транслятора образов.

"Метафора орнамента, как сакрального знания — интеллектуальная расшифровка орнаментов А. Арцыбашевым". Арцыбашев предложил оригинальный метод расшифровки орнаментов. Исследователь считает, что в орнаменте скрыты сакральные метазнания, которыми обладали наши предки. Суть метода расшифровки сводится к тому, что, глядя на выбранный "содержательный" орнамент, производится перевод "скрытой" в нем информации на ограниченный естественный "псевдоязык". В отдельных предложениях описываются "силы", действующие в орнаменте, направления их действия, конфликтные ситуации, возникающие в результате развития их взаимодействий. Далее, глядя на эту расшифровку, исследователь пытается воспринять те знания, которые выражены в этой редуцированной из орнамента, "псевдопрограмме" и "воплотить" их в иных системах. Так, Арцыбашевым были "расшифрованы" три орнамента. Результаты поражают воображение.

Из 1-го была получена схема очень экономного двух цилиндрового двигателя и авторское свидетельство на него. Из 2-го — рецепт лекарства от ожогов. Из 3-го — закономерность в наследственном развитии, характерном для растений. Пример более общего и более полного решения Сверхзадач Транслятора образов.

"Обряд метафоризации дизайнера Школы Согецу". Любопытный транслятор образов реализован в школе аранжировке цветов Согецу. Основатель школы — Софу Тэсигахара. После начального цикла обучения руководство местной школы собирает фотографии аранжировок, которые сделал ученик и их отсылает в центральный офис школы в Токио. В течение года "мудрейший" представитель школы (жена Софу) на основании представленных работ будущего дизайнера производит его "образное именование". Ему присваивается навечно поэтическое имя, в котором на основе выявления индивидуального "почерка" дизайнера, формулируется своеобразный "инварианта творчества дизайнера". Этот инвариант — это то общее и неизменное, что сохраняется в его работах. Это своеобразная "сверхзадача", которая в осознанной и чаще всего в неосознанной форме воплощается дизайнером. Наблюдение за именованием отечественных аранжировщиков показывает их удивительно точные запечатленные "психологические" портреты. Обряд заканчивается вручением специальной таблички, картины, где в иероглифической форме преподнесено именование. Несколько примеров: "Осенняя тропинка в горах" (Н.В. Наумова), "Сосин" — "Душа цветка" (Л. Воронкова), "Белая волна" (М. Антохина), "Танцующая гора" и др.

"Метафорические уравнения В. Аристова". Аристовым были подмечены два любопытных обстоятельства [54]. Переформулируем их такой форме:

Первое — это "Метафора на службе Уравнений". Любое физическое уравнение (закон) представляет не что иное, как метафорическое соотнесение. Соотнесение доселе не соотносимого. Это метафорическое соотнесение имеет точную формулировку. Механизм метафоры в когнитивном плане использован для точной формулировки законов, а не только как побудительный, образно-описательный механизм. Пожалуй, впервые на это обратил внимание и использовал в своем творчестве и теории метаметафоры К. Кедров, рассматривая формулу $E = mC^2$ — как самое гениальное стихотворение XX века [43, с.4].

Второе — это "Уравнения на службе Метафоры". Еще не выработаны адекватные математические модели для описания прямых и обратных метафорических пере-

носов. В своих докладах [1,14, 49 и др.] я неоднократно приводил примеры использования теории категорий, соответствующих морфизмов и функторов для описания этих процессов. Аристовым было подмечена изящная возможность использования для этих целей многоосновных химических уравнений, в которых левая и правая части соотносятся более чем одним знаком равенства.

"Метаметафора К. Кедрова". В работах Кедрова предложена интересная концепция метакода, объединяющего самые различные знаковые системы. На определенное сходство и дополнение наших работ мы указывали в [2]. На основе работы "Поэтический космос" Кедров развил свой подход и сформулировал концепцию "Метаметафоры" [43] как нового жанра, возникшего в 2000 году, в форме соединения поэзии, науки, философии и религии. Г. Сапгир назвал этот жанр — научной поэзией, сам Кедров отмечает, что правильнее было бы определение — "поэтическая наука". Несомненно, этот подход наиболее близок нам в культурологическом плане. Если подход Кедрова можно рассматривать, как "шаг от искусства к науке" ("наука на службе искусства"), то у нас — это "шаг от науки к искусству" ("искусство на службе науки").

"Синестетическое творчество Б. Галеева и НПО "Прометей":

Большинство работ сгруппировано на сайте: http://prometheus.kai.ru

"Группа работ, связанных с соотнесением Графики и Музыки":

- М.Заливадный (Петербургская Консерватория) — совокупность методик для озвучивания графиков. Графики рисуются на миллиметровке, ручным образом проводится расчет и настройка синтезатора на исполнение композиции по вычисленным по графику частотам.
- АНС (Москва, Лаборатория Станислава Крейчи, МГУ) — уникальный синтезатор Мурзина, названный по инициалам А.Н. Скрябина, позволяет проигрывать прочерченные на специальной доске графические формы.
- UPIC(Париж) — специализированный вычислитель позволяет графическим путем описывать тембры и звукопорождение.
- Б.Галеев и др. (НПО "Прометей", Казань) — совокупность программ для управления звукоизвлечения на основе прочерченных линий, узоров.
- Не умаляя достоинства каждого из этих подходов и специфическую направленность, отметим особенности системы "Графовокс":

– Использование цветовой палитры в рисунках.

– Использование различных ладов (программируемых).

– Использование кроме графиков — фотографий, картин и др.

– Использование различных механизмов и моделей введения временного порядка в графические художественные композиции.

– Используется пока только темперированная система, в отличие от АНС, УПИК и М. Заливадного.

ЧАСТЬ 3. Основы теории трансформационного творчества: феноменология и инварианты

Исследования и разработки по "трансформационному" творчеству волновали и продолжают волновать умы и сердца художников, искусствоведов и естествоиспытателей. Особенность такого рода творчества, как уже говорилось, состоит в том, что получаемый результирующий художественный образ в знаковой системе (ЗСх) создается на основе первообраза в совсем иной, нетрадиционной (для ЗСх) знаковой системе (ЗСу).

Опираясь на полученный опыт "трансформационного" творчества (ТТ), ниже в обобщенном виде мы формулируем его свойства и особенности. Свойства и особен-

ности творчества вообще, и ТТ в частности, предложено описывать в виде систем Универсалий творчества — аналога своеобразных лингвистических Универсалий — определенных законов/закономерностей, действующих для класса лингвистических явлений. Предложены две системы Универсалий творчества:

– Универсалии Чудес (Феноменов) творчества;

– Универсалии Инвариантов творчества.

Все, что выходит за рамки обыденного, принято называть Чудом. К особенностям ТТ и, пожалуй, к любому другому виду творчества вообще следует отнести вполне определенный свой "набор Чудес", "Чудесных явлений" (Феноменов), которые сопровождают этот процесс, являются его легендой и его мифологизируют.

3.1. Феномен–1: объектного языка знаковой системы.

Это Чудо связано с тем, что синтез нового образа происходит не на традиционном объектном языке, принятом в данной ЗС, а на другом объектном языке, характерном для совсем иной ЗС.

Чудо "сотворяется" тем, что идет расширение [4] объектного языка ЗС, за счет смены (подмены) или объединения объектных языков разных ЗС. Например, вместо традиционной нотной записи используется рисунок, или движение рук, или танцевальная композиция и др. [1], причем как на стадии сочинительства, так и на стадии исполнительства.

3.2. Феномен–2: метаязыка знаковой системы.

Это Чудо связано с тем, что анализ уже созданных образов происходит не на традиционном метаязыке принятом в данной ЗС, а на другом метаязыке, характерном для совсем иной ЗС. Чудо "сотворяется" тем, что идет расширение [4] метаязыка ЗС за счет смены (подмены) или объединения метаязыков разных ЗС. Например, вместо традиционного музыкального разбора композиции используется искусствоведческий анализ рисунка (-ков), построенного в форме графических интерпретаций музыкальных композиций, или анализ композиций Терменвокса на языке, характерном для дирижера, и др. Прекрасным примером может служить технология "взаимной верификации" — проверки правильности партитур (световой и музыкальной), фактически предложенная и использованная И.Л. Ванечкиной при анализе "Прометея" А.Н. Скрябина [6, с.144], где партитуры "помогают" (синхронизируют) друг другу, позволяют выправить опечатки.

3.3. Феномен–3: "новой знаковой системы".

По предыдущим шагам для художественных образов достигается:

1) наряду с традиционным синтезом образов для ЗСх и ЗСу:
объектный язык ЗСх для синтеза образов ЗСх,
объектный язык ЗСу для синтеза образов ЗСу,
предложен односторонний, двухсторонний синтез:
объектный язык ЗСх для синтеза образов ЗСу и/или
объектный язык ЗСу для синтеза образов ЗСх;

2) на ряду с традиционным анализом образов для ЗСх и ЗСу:
метаязык ЗСх для анализа образов ЗСх,
метаязык ЗСу для анализа образов ЗСу,
предложен односторонний, двухсторонний анализ:
метаязык ЗСх для анализа образов ЗСу и/или
метаязык ЗСу для анализа образов ЗСх.

Иными словами мы, были свидетелями/сотворцами рождения для известной ЗС новых (обновленных) языков: объектного языка и метаязыка.

Теперь перейдем к рождению новой ЗС или, точнее, возможного "букета" новых ЗС. Принципиально подчеркнуть два обстоятельства:

1) Вновь образуемые ЗС не сводятся или только частично сводятся к исходным: ЗСх, ЗСу. Создаваемые новые формы и обретаемое новое содержание в новой ЗС опираются на средства исходных ЗС, достигая принципиально иных более глубоких и развитых составляющих. *(Эффект "синестезии" ЗС.)*

2) Чуда образования новых ЗС может не произойти в силу разных причин, например, неразвитости технической и научной, "интеллектуальной" базы для проведения подобных синестезий, отсутствия финансирования и др.

(Касаясь проблемы синестезии в творчестве, следует отметить большой вклад в исследования по этой проблематике, внесенный Б.М.Галеевым и другими, что нашло отражения в целом ряде публикаций (монографий, статей). Наши предложения можно рассматривать как дополнение и углубление к уже сформированным подходам, отражая эту проблематику с лингвистической точки зрения.)

Среди вновь образуемых ЗС целесообразно выделить два класса новых ЗС в зависимости от степени "близости" образуемых новых ЗС от исходных ЗС.

3.3.1. Класс "ближних синестезий" в новых знаковых системах.

Новая ЗС тяготеет к той ЗС, которая является для нее первоформой. С долей условности это можно записать:

ЗС1 = (ЗСх + ЗСу) или ЗС2 = (ЗСу + ЗСх).

▪ Например, если ЗСх — графика, ЗСу — музыка, то:

ЗС1 — это искусство "поющих, звучащих линий", когда рождение одной, нескольких линий одновременно сопровождается их озвучиванием;

ЗС2 — это искусство "визуальных музыкальных форм", когда динамически визуализируется исполняемое музыкальное произведение.

▪ Например, если ЗСх — естественный текст, ЗСу — музыка, то:

ЗС1 — это искусство "поющих поэтических текстов", когда по статически (динамически) формируемым текстам создаются музыкальные композиции (см. музыкальный инструмент Текстовокс);

ЗС2 — это искусство "свободной распевной джазовой формы", когда по заданной музыкальной форме статически/динамически синтезируется своеобразный ее перевод в естественно-языковые "транскрипции" (фонемы, звучания).

3.3.2. Класс "дальних синестезий" в новых знаковых системах.

Новая ЗС по-прежнему может проявлять тяготения к той или иной исходной ЗС, но налицо приобретение нового качества, иного пространства ЗС, в котором разворачивается время в новой ЗС. Отдаленность новой ЗС от исходных может проявиться в том, что если по технологии, методике построения и синтезу образа можно использовать формы исходных ЗС, то по воплощению нового образа новая форма "далека" по крайней мере от одной из форм исходной ЗС.

С долей условности это можно записать:

ЗС1" = (ЗСх * ЗСу) или ЗС2" = (ЗСу * ЗСх).

▪ Например, если ЗСх — графика, ЗСу — музыка, то:

ЗС1" — это хореографическое (танцевальное) искусство построения композиций с использованием Графовокса, когда рождение танцевального и одновременно музыкального образа создается в рисованной форме ЗС1=(ЗСх+ЗСу), где цветность линии персонифицирует героя танцевальной композиции, обозначает преобладающий цвет его костюма и связывается с характерным тембром, в котором будет звучать

его танец; прорисованные линии данного цвета обозначают его движения, и на основании их создается музыкальное сопровождение танца.

ЗС2"- отличается от ЗС1" тем, что первообразом танцевальной композиции выступает музыкальная форма, по ней строится графический рисунок, (ЗС2=(ЗСу+ЗСх)), уже на основании которого идет постановка танца по аналогии с ЗС1".

Кроме "чистых" синестетических форм ЗС1" и ЗС2" возможны их комбинации. В этом случае "рисованная драматургия" танца может дополняться драматургией, полученной по отдельному музыкальному фрагменту танца, и наоборот.

Как обещали, имеем целый "букет" синестезий:

ЗС3" = (ЗС1" * ЗС2") = ((ЗСх * ЗСу) * (ЗСу * ЗСх));

ЗС4" = (ЗС2" * ЗС1") = ((ЗСу * ЗСх) * (ЗСх * ЗСу));

Итак, здесь автором предложены новые способы создания танцевальных композиций, основанные на том, что "драматургия" танца рисуется (изначально прочерчивается или извлекается путем перевода музыка → рисунок). Дополнительно в случае ЗС1" по создаваемому "рисунку драматургии" синтезируется музыкальная форма. Возможны комбинации в сочетании рисованной и полученной по музыке драматургии танца. В этом подходе поистине проявляется синестетическое волшебство многогранной линии, ее чудесное проявление. Подготовлены несколько примеров композиций: "Танец татарских девушек" и "Жизнь".

3.4. Феномен-4: "интегрального постижения".

Это удивительное явление нами пока только обозначено, но по своей роли и значению несомненно превосходит уже описанные выше явления. Феномен-4 или лучше его обозначить — Феномен (3+1), поскольку оно слишком выдается из предложенного ряда явлений, нами пока не постигнут, и пока мы набираем "силы" для его постижения. Это Чудо связано с тайной мышления, переживания, ассоциирования и соотнесения разнородных ЗС, связано с постижением Духа, логики познания отдельного индивида или целого этноса (жившего/живущего).

Для начала вспомним, что для ЗС по крайней мере характерны два языка: объектный язык и метаязык. На них создаются, соответственно, объектные тексты художественных образов (явлений) (например, рисунки, музыкальных композиции) и метатексты, например для анализа явлений, их преобразования и пр. Рассмотрим ЗСх и ЗСу, будем записывать их объектные тексты, как текст_x(i) и текст_y(j). Предположим, что создан обратимый конвертер из ЗСх в ЗСу и обратно. Для его реализации необходимо создать два трансформатора F и F1, такие, что: текст_y(j) = F(текст_x(i)) и текст_x(i") = F1(текст_y(j")).

Наличие уже интерпретируемых объектных кодов для ЗСх и ЗСу позволяет говорить о реализации в этом случае двух новых "инструментов" по рождению художественных образов наряду с уже существующими двумя (по одному для каждой из ЗС). Насколько правомерны, удобны, приспособлены выделенные трансформации F и F1? Несправедливо было бы априорно отвергать "новые" инструменты, не раскрыв их выразительные возможности, не создав технологию: школу и технику игры на них. Известны случаи из музыкальной практики, когда уже созданные музыкальные инструменты не получали широкого распространения до тех пор, пока не была создана школа игры на них, не нашлось ярких исполнителей. Если раньше создание инструмента можно было рассматривать как единичное событие, то сейчас, несколько преувеличивая, мы находимся на пороге целой индустрии инструментов. Возникает целый спектр проблем и задач.

1) Как быстро и технологично создавать школы игры на них? Возможно, должна быть отработана технология по созданию школы игры на "виртуальных инструментах", до конца не проявленных (пока еще "абстрактных").

2) Как предопределить наиболее удачный (естественный) выбор трансформаций F, F1? И возможен ли такой выбор? Как организовать и быстро реализовать в системе такой выбор для профессионалов — художников, не являющихся профессионалами в программировании?

3) Как мы проводим внутри себя сопоставления текстов, художественных образов разных ЗС? Имея дело с индивидуальными и типичными образами, мы, решая эту задачу, могли бы приблизиться к постижению механизмов нашего мышления, к созданию индивидуального и коллективного "портрета" группы людей, этноса.

Для сотворения нового Феномена — "Чуда_постижения" необходимо, ни много, ни мало, научить ЭВМ автоматически (полуавтоматически, с участием человека) создавать трансформации на основе предъявленных ей множеств со сходными, одинаковыми ассоциативными связями. В более сложном случае ЭВМ может помочь в сортировке и образовании ассоциативных связей. Возможные формы задания на синтез F, F1 таковы:

1) по множеству предъявленных пар {(текст_x(i), текст_y(i))} взаимно транслируемых текстов ЗСх и ЗСу создать F, F1. Тексты для обучения ассоциированию ЭВМ могут идти по мере возрастания сложности и быть стратифицированы по отношению "часть — целое". В паре можно указать множество сходных текстов;

2) по частично-упорядоченным множествам из текстов ЗСх, ЗСу, построенным согласно правилам общих ассоциаций, требуется синтезировать трансформации F, F1. Реализация такого рода подхода позволит продвинуться в решении самых различных задач, в том числе в поиске этнографического мелоса, например: пусть ЗСх — музыкальные фольклорные фрагменты этноса Z, а ЗСу — орнаментальные фрагменты того же этноса.

Спрашивается, случайно ли в Z при создании орнаментов на коврах, одежде и пр. напеваются определенные музыкальные фрагменты?

3.5. Системы инвариантов "трансформационного" творчества.

Другая важная особенность творчества вообще, и трансформационного творчества в частности, сводится к существованию определенной системы Инвариантов для этого творчества, того, что остается неизменным (или частично неизменным) в ходе процесса творчества. Понять неизменную часть творчества — это означает выделить изменяемую часть творчества, научиться всецело владеть и управлять изменяемой его частью, знать границы, возможные ограничения. Для любого творчества целесообразно выделять два класса Инвариантов: макро- и микро. В состав Макро-инвариантов несомненно, входит "Инвариант" Станиславского, связанный с формированием Сверхзадачи для достижении художественно выразительного образа. Здесь художественные образы в одной (разных) ЗС вариативны, но подчинены одному — должны сохранять инвариант более высокого порядка ("сверхзадачи образа"), достигая убедительного его воплощения во множестве форм. И вообще, в этот класс Инвариантов следует отнести Законы (закономерности/рекомендации), имеющие общий характер и в меньшей степени соотнесенные с особенностями отдельного вида творчества.

В состав Микро-Инвариантов входят инвариантные составляющие, характеризующие особенности того или иного творчества или определенного класса.

Если отбросить формализмы для описания инвариантов (см. [1–3]), то суть Микро-Инвариантов сводится к следующему. Для каждого переводимого текста Текст_x(i) из ЗСх в ЗСу мы строим две системы эквивалентных текстов Sys_x(i) и Sys_y(i). Первая система текстов в ЗСх включает сам исходный текст и все возможные эквиваленты. Вторая система текстов представлена в ЗСу. Для любого текста из

первой системы найдется текст во второй системе, и наоборот, при переводе ЗСу в ЗСх. Так появляется своеобразная "неподвижная точка" перевода.

Так строятся системы инвариантов первого порядка, путем проведения однократных отображений ЗСх → ЗСу → ЗСх. При использовании многократных отображений будем получать системы инвариантов больших порядков. Приведенные модели построения Микро-инвариантов полезно использовать для творческих трансформаций из одной ЗС в другие ЗС. Учет этих инвариантных соотношений при создании программных систем позволяет реализовать более полную систему трансформационных преобразований в ЭВМ. Систематическое использование таких инвариантов в практическом творчестве позволяет систематизировать рефлексивные процессы в творчестве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемая работа подводит определенный итог научно-исследовательско-художественной деятельности группы "Эйдос" Института прикладной математики им. М. В. Келдыша РАН по Теории Трансляции (Образов) — Трансформационному творчеству, связанному с разработкой, анализом и апробацией различных отображений — трансляций естественно-научных и художественных образов, в ней описан ряд новых синтетических направлений творчества и полученные результаты в различных областях знаний.

Фактически в каждом из созданных отображений мы имеем дело с построением определенной метафорической модели относительно исходных, исследуемых (моделируемых) образов. Транслятор образов, с помощью которого строится отображение, следовало бы назвать в этом случае — *"МЕТАФОРИЗАТОРОМ"* как своеобразную разновидность трансляторов. В результате его работы по исходному предъявленному тексту (коду некоторого образа) в определенной ЗС строятся метафоры для этого текста (образа) в иных ЗС. Вводятся механизмы подбора, выбора создаваемых метафор. Созданные метафоры могут иметь эстетическую (художественную) ценность и/или сугубо научную. В последнем случае задача создаваемых метафор открыть (приоткрыть) "спрятанные" в исходном образе закономерности.

Мы понимаем, что стоим в начале большого пути, но тот практический опыт, который нами уже получен в решении некоторых естественно-научных задач (из микробиологии, теории чисел, теории программирования) и ряда искусствоведческих задач (новые методы анализа и синтеза художественных образов) заставляет надеяться на правильность выбранного пути и успешное воплощение сформулированной парадигмы познания. Лингвистическая парадигма познания сводится к объединению трех составляющих:

- Общей семиотике, перекрестному, "контрастивному" изучению разных Знаковых Систем, выявлению Универсалий, созданию Общей теории ЗС.
- Синкретизму познания, объединения науки и искусства, созданию Интегральных сред познания XXI века.
- Трансформационному творчеству, включающему интеллектуальные, интерактивные интерфейсы с разработчиком, исследователем, художником.

Если в каждой составляющей имеет место относительная новизна, то в их совокупности новизна данного подхода становится более существенной и очевидной. Важно отметить, что если с точки зрения сложившегося подхода к познанию следует говорить о той или иной новизне этой парадигмы, то с точки зрения далекого прошлого — это возвращение на "круги своя", справедливое восстановление синкретизма познания, но с учетом сегодняшнего видения мира.

Автор признателен за поддержку на различных стадиях проводимых исследований: акад. РАН Ю.С. Степанову, чл.корр. РАН Ю.П. Попову, чл.корр. РАН С.П. Курдюмову, докт. физ-мат.наук М.Р. Шура-Бура, докт. физ-мат. наук А.К. Платонову, докт. филос. наук Б.М. Галееву, докт. искуств. В.Ф. Колейчуку и многим другим.

Апробация подхода проводилась на:

▪ Семинарах:

▪ *ИПМ РАН под руководством:*

— чл.корр. РАН Ю.П. Попова,

— академика РАН Д.Е. Охоцимского,

— докт. физ.-мат. наук М.Р. Шура-Бура, к.ф.м.н. И.Б. Задыхайло;

▪ *Института Философии РАН:*

— Центр Логики [50];

▪ *Биофака МГУ под руководством:*

— проф., зав. каф. эмбриологии В.А. Голиченкова;

— проф. В.Л. Воейкова;

— проф., зав. каф. клеточной физиологии и иммунологии М.В. Гусева.

▪ *Дома Ученых РАН на Секции Кибернетики [14],*

▪ *Политехнического Музея под руководством:*

— председат. секции МООП (Моск. общ. охраны природы) Н.В. Наумовой.

▪ *Российский Гуманитарный Гос. Университет:*

— "Кентаврические чтения", рук. В.Е. Еремеев, 2003 г.

▪ Международных конференциях и когрессах:

— VIII Всем. конгресс по логике, философии и методол. науки, (Москва, 1988 г.);

— "ПЛАНЕТА 2000" (С.-Петербург), [47];

— "МАТЕМАТИКА И ИСКУССТВО", Суздаль [1];

— "ЭЛЕКТРОНИКА, МУЗЫКА, СВЕТ", Казань, 1996 г. [3,5];

— "ПРОМЕТЕЙ 2000" (судьба светомузыки на рубеже веков), Казань, 2000 г.[9];

— "ПРОМЕТЕЙ XX ВЕКА" (125 лет со дня рожд. А.Н. Скрябина) [51];

— "АДАПТИВНЫЕ РОБОТЫ и JSLT", Санкт-Петербург, март 1997 г. [10];

— "ЭЛЕКТРОМАГНИТНЫЕ ИЗЛУЧЕНИЯ В БИОЛОГИИ", Калуга, 2000 г.[11];

— "GRAPHICON'99", Москва, август, 1999 г. [13];

— "BIOINFORMATICS<—>STRUCTURE", Jerusalem, November,1996, Israel, [7].

— "Адаптируемые средства программирования.", Кишинев, 1989 [4];

— "МИФИ–2001" Научная сессия, "Интеллект. системы и технологии" [16];

— "Музыка и категория времени", 5-я конф. из цикла "Григорьевские чтения", Москва, Московское Музыкальное Общество, Дом композиторов, март, 2003 г. [1];

— Международная конференция-фестиваль "Поэтический язык рубежа XX–XXI века и современные литературные стратегии", Москва, Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН, М., 2004 г. [55].

Предложенная концепция воплощена в концертных программах и выставках:

▪ Общесоюзных и Общемосковских Художественных Выставках:

— "НОВАЯ ЗВУКОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ" (Архитектоника звука). (Музей архитектуры им. А.В.Щусева), январь 2000 года [20];

— "СВЕТОПРЕДСТАВЛЕНИЕ", Москва, Галерея Беляево, февр., 1997 г. [33];

— "ТЕПЛЫЙ ВЕТЕР С ВОСТОКА", ежегодная выставка икебаны школы Согецу, Москва, Музей Востока, осень, 2003 г.

▪ Концертах, спектаклях, демонстрациях:

— Световые шоу-программы *("Свет и Тень")*, с пласт. импровизацией, реж.-пост. Н. Наумов, Москва, клубы: "Цепеллин" (приз "Light Life Week 2003г.", Гост. Двор),

"Down Town", "Мост", "Город"; Дом кино: Детская программа: "День космонавтики", 2001–2003 гг.;

— Современный балет: "Сумасшедшая вода" (муз. С. Крейчи, постановка Н. Наумова), Фестиваль "Московская Осень", Дом композиторов, Москва, 2002 г.;

— Спектакль "Нет такого места далеко" (Р. Бах), Театр-лаб. "ТЭОС" (А. Курганцев), Студия "Эйдос" (Н. Наумов), Москва ("Театральный особняк"), Коломна (Центр "Лига"), 2002 г.;

— Спектакль "Чайка Джонатан" (Р. Бах), Тетра "Пилигрим" (реж.О. Гаврилин), Студия "Эйдос" (Н. Наумов), Коломна (Центр "Лига"), 2003 г.

— Музыкальный спектакль "Сон в летнюю ночь" (Шекспир) на музыку Моцарта, Ансамбль "Ave Maria", рук. Мария Ария, Москва, Дом ученых, 2003 г.;

— Литературно-музыкальные Концерты "Ветка жажды" Л. Либеровой, Дом композиторов, Москва, 2001 г., Дом Литераторов, Москва, 2003 г.;

— Спектакль "Сальвадор Дали на балу", Л. Либерова, Театр на Таганке, М., 2001 г.

— Концерт в Музее архитектуры им. А.В. Щусева, январь 2000 г. [20];

— Мистерия в Театре им. А.С.Пушкина, Москва, июль 2000 г. [21];

— Композиция "Биомузыка", КГТУ, актовый зал, Казань, октябрь 2000 г. [22];

— Концерт в обществе "Друзей Баварии", Москва, июнь, 2000 г. [23];

— Концерты в "Бас-клубе", декабрь 1999 г., март 2000 г.;

— Концерты ВВЦ, павильоны: "Мир открытий", "Культура", 1999 г. [25];

— Концерты на юбилее города Можайска, май, 2000 г. [26];

— Концерт в Музее космонавтики, Москва, август, 1998 г. [27];

— Шоу-показ моделей по теме "Жизнь клетки", ЦДХ, ноябрь 2000 г.;

— Выступление на юбилейном концерте Московского Общества Красного Креста.

Информация для связи: 8 (903) 262–46–14, (095) 333–61–78, (095) 143–23–45, email: nau@a5.kiam.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. *Наумов Н.А.* Лингвистические исследования нетрадиционных знаковых систем.// Математика и искусство: Межд.конф.,Суздаль,1996. С. 42;

Наумов Н.А. Метафорические модели на основе музыкальных композиций (с использованием кибернетического транслятора)// Музыка и категория времени: Сб. 5-й конф. из цикла Григорьевские чтения. М.: Московское музыкальное общество, 2003. С. 125–132;

Наумов Н.А. О новой парадигме познания и ее использовании в художественном и научно-исследовательском обиходе.М., 2000 (http:\\eidos.kiam.ru\group).

2. *Наумов Н.А., Якушов В.Н.* Эйдос — транслятор образов. Препринт 85, ИПМ РАН, 1992, 24 с.

3. *Литягина Л.А., Наумов Н.А.* Музыкальный инструмент «Графовокс» // Электроника, музыка, свет (к 100-летию Л.С. Термена). Казань, 1996. С. 169–172; см. так же:

Элементы компьютерного творчества. Взаимное отображение музыкальных и графических средств. Препринт ИПМ РАН, № 14, 1995, 35 с.

Lityagina L., Naumov N. The Graphovox System of Music Transformation // Leonardo Music Journal, v. 6, 1996. P. 64–65.

4. *Наумов Н.А.* О некоторых подход расширению языков программирования // Проблемы информационных систем. М.: МЦНТИ,1988. № 4. С. 24–39.

Об измерениях и расширениях языков в вычислительных машинах.// Адаптируемые средства программирования. Методы оценки трансляторов. Кишинев, 1989. С. 92–96.

Об опыте расширения языков ЭВМ различного уровня // Методы трансляции и конструирования программ (часть 2). Новосибирск, ВЦ СО АН СССР,1988. С. 52–53.

5. *Наумов Н.А., Садомсков Д.А.* Музыкальный инструмент «Текстовокс» // Электроника, музыка, свет(к 100-летиюЛ.С. Термена). Казань, 1996. С. 175–178.

6. *Ваневкина И.* «Luce» — луч, освещяющий проблему гармонии позднего Скрябина//А.Н. Скрябин. Человек, Художник, Мыслитель. М.: Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина,1994. С. 137–146, 256–257.

7. *Naumov N.* Natural-scientific Models and Art's Models for Investigation on Structure DNA Sequences // The 24th Aharon Katzir-Katchalsky Conference «BIOINFORMATICS<—>STRUCTURE». Novem. 17–21, 1996, Jerusalem, Israel.

8. *Наумов Н.А.,Новикова М.В.* Интерпретационные модели макроопераций ДНК (Синтез белка, репликация, рестрикция, репарация). Препринт № 52, ИПМ РАН, 1993.

9. *Наумов Н.А.* Современное мультимедийное искусство и трансформационные технологии// «ПРОМЕТЕЙ–2000». Межд. конф. Казань, 2000. С. 226–229.

10. *Прянечников В.Е., Наумов Н.А., Белов А.С. и др.* Моделирование и макетирование процессов обработки данных модели робота с ультразвуковыми и химическими сенсорами//Адаптивные роботы и JSLT. (Труды международной конференции). М.: ИПМ РАН, 1998, раздел 3.5 (8 стр.).

11. *Бурлаков А.Б., Анисов В.К., Наумов Н.А., Перевозчиков И.Ф., Пушкарь В.Я., Голиченков В.А.* Использование физических носителей для анализа волновой информации биологических систем//Электромагнитные излучения в биологии. БИО-ЭМИ, Материалы межд. конф. Калуга, 2000. С. 46–49.

12. *Голиченков В.А., Бурлаков А.Б., Наумов Н.А., Плотникова И.* Изучение морфогенеза: эксперименты по модуляционному (звукомузыкальному) воздействию на эмбрионы рыб с использованием программной системы «БИОВОКС». Рукопись, (ИПМ РАН),1998.

13. «Мультимедийное искусство: Классика + научный авангард» (Современный Терменвокс, Биовокс, Графовокс, Видовокс, Воксовид, Пластика, Вокал). Лекция-концерт-презентация студии «Эйдос», Международная конференция «GraphiCon '99» — Москва, август, 1999 г., (Программа конф., видеоматериалы).

14. «Мультимедийные инструменты «Студии Эйдос» и их использование в: Биологии, Генетике, Музыке и др.». Лекция-Презентация в Доме ученых РАН на секции «Кибернетика». Москва, декабрь, 1999, афиша.

15. *Наумов Н.А., Рехтман Б.И., Царанова И.Н.* Опыт решения задач поиска расширенного подобия последовательностей в генетических текстах на ЭВМ с различной архитектурой. Препринт N108, ИПМ РАН, 1995.

16. *Коробов В.А., Наумов Н.А.* Система бесконтактного управления синтезом звука Видовокс. М., 2001 (Технический отчет).

Коробов В.А., Наумов Н.А. Система «естественного» управления синтезом музыки. М., МИФИ-2001, Секция «Интеллектуальные системы и технологии».

17. *Комаров В.М., Наумов Н.А., Татур В.Ю. и др.* Новый подход к анализу гармоничности динамических процессов почвы. М., 1999, Инс. Ноосферн. Естеств. Препринт.

18. *Исаков О.А., Наумов Н.А.* Звуковая интерпретация вычислительного процесса. М., Препринт № 98, ИПМ РАН, 1995, 16 с.

19. *Панкин А.* Выставка «Малевич и визуальное мышление». М., 1998. 24 с.

20. «Импровизационные музыкальные формы». Концерт-презентация работ группы «Эйдос» в рамках выставки «Новая звуковая реальность» (Архитектоника звука). Музей арх. им. А.В.Щусева. Январь 2000. (программа, видеоматериалы).

21. Мистериальная постановка: «Образы XXI века». Проект Николая Наумова (музыка, свет, цвет, пластика, художественные костюмы, стихи, видео). Фестиваль современной хореографии: Балет Москва, Центр Современной хореографии, Москва, Театр им. А.С. Пушкина, июль 2000 (программа, видео-, фотоматериалы).

22. Композиция «Биомузыка». Выступление в концерте на межд. конференции «ПРОМЕТЕЙ–2000», Казань, КГТУ, актовый зал, 2000 (видеоматериалы).

23. Концерт в обществе «Друзей Баварии», Москва, июнь, 2000 (видеоматериалы).

24. Концерт «ТЕРМЕНВОКС» коллектива «Образы XXI века». Рук. Н.Наумов в «Бас-клубе», декабрь 1999 (видео материалы).

25. Концерты «Терменвокс. Песни любви.» коллектива «Образы XXI века», руководитель Н. Наумов, ВВЦ, Гл. павильон, январь-май 1999 (видеоматериалы).

26. Концерты коллектива «Образы XXI века». Рук. Н.Наумов в рамках общих мероприятий «Фонда инновационных технологий XXI века» на юбилее города Можайска, май, 2000 г. (программа концерта).

27. Концерт «Фонда инновационных технологи XXI века» в рамках проектов «Фонда инновационных технологи XXI века» для Послов стран АСЕАН, Музей космонавтики, Москва, август, 1998 г. (видео материалы).

28. http://eidos.kiam.ru/group, http://eidos.kiam.ru

29. *Колейчук В.Ф.* «Я продолжаю классические традиции и...», Мир дизайна, № 1, 2000.

30. *Колейчук В.Ф.* Тотальный театр начала XXI // «Прометей–2000», Межд. конф. Казань, 2000, с. 200–201.

31. *Галеев Б.М.* Советский Фауст (Лев Термен — пионер электронного искусства). Казань, 1995, 96 с.

32. *Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* «Поэма огня» (Концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина). Казань, Казанский Университет, 1981, 168 с.

33. «СВЕТОПРЕДСТАВЛЕНИЕ» (Колейчук В., Стучебрюков Б., Наумов Н. и др.), Галерея «Беляево», февраль, 1997 (программа выставки).

34. *Зенкин А.А.* Когнитивная компьютерная графика. М.: Наука, 1991, 192 с.

35. *Королев Л.Д.* Электромузыкальный инструмент типа терменвокс // Электроника, музыка, свет (к 100-летию Л. С.Термена). Казань, 1996. С. 211–215.

36. *Бурлаков А.Б., Бурлакова О.В., Голиченков В.А.* Дистантные волновые взаимодействия в раннем эмбриогенезе вьюна MISGURNUS FOSSILIS L// ОНТОГЕНЕЗ, 2000, 5, с. 345–349.

37. *Опарин А.* «Как звучит огурец? // PC week/RE, 22 апреля 1997, 90 с.

38. *Королев Л.Д.* Пространственный гриф терменвокса и его выравнивание // Электроника, музыка, свет (к 100-летию Л. С.Термена). Казань, 1996. С. 218–222.

39. *Волков С.* Пространство света. Управления светом, как куклами// Изобретатель и Рационализатор, № 8/83, с. 19 (http://userweb.tsr.ru/~georg//per/cvm.htm).

40. *Курдюмов Г.* Системы ручного управления непрерывно меняющимися сигналами. // Микропроцессорные средства и системы, 1986, № 2. С. 51.

41. *Коротков К.Г.* Регистрация энергоинформационных взаимодействий газоразрядным датчиком // Биомедецинская информатика и этиология, Санкт-Петербург, изд-во «Ольга», 1995, с. 197–209.

42. *Харламова Т.* «Шумел камыш деревья... пели», АиФ, 2001, № 4. С. 21.

43. *Кедров К.* Энциклопедия метаметафоры. М.: ДООС, 2000. 126 с.

44. Наумов Н. А. О раскраске графов с бифуркацией и некоторых ее приложениях. Препринт, № 88, ИПМ РАН, 1992. С. 15.

45. *Левкович-Маслюк Л. И., Наумов Н. А., Самойлова Э. Е.* Система построения изображений на плоскости с помощью итерированных систем. Препринт, ИПМ РАН, 1994.

46. *Наумов Н.А.* Об одной графовой модели вычислителя: Свойства + Оптимизации + Применения + Оценки. (По материалам исследований реализаций блоков выборки команд виртуальных языковых процессоров). Препринт ИПМ № 54, М., 1996, 30 с.

47. «Мультимедийные технологии группы «Эйдос» и их использование». Сообщение Наумова Н.А на Международной Конференции «Планета 2000» (демонстрация музыкальных композиций), Санкт-Петербург, март 1997 (материалы доклада).

48. «Мультимедийные технологии группы «Эйдос» и их использование». Докладчики: Наумов Н.А., Коробов В.Н., Белов А.С. Семинар под руководством чл.-корр. РАН Ю.П.Попова, ИПМ РАН, ноябрь 1998 (материалы доклада).

49. «Трансляция образов и мультимедийные технологии». Докл. Наумова Н.А. Семинар под рук. Ак. РАН Д.Е.Охоцимского, ИПМ РАН, май 1998 (материалы доклада).

50. «Транслятор образов.Новые музыкальные инструменты:Графовокс,Текстовокс». Докл. Наумов Н.А. на научном семинаре «Наука и Музыка» в Институте философии РАН (Центр Логики), 31 мая, 1995 (программа семинара, Материалы доклада).

51. «Опыт трансформации образов в студии «Эйдос». Сообщение на Международной конференции «Прометей XX века» (посвященной 125-летию со дня рождения А.Н.Скрябина), Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина, январь, 1997 (материалы доклада).

52. *Наумов Н.А.* Заявка на постановку-мистерию (в рамках проекта «Синтез Искусств» студии «Эйдос»): «Александр Николаевич Скрябин «Прометей — поэма огня». Музыкально пластико-свето-видео-образная фантазия. Описание проекта. 5 с. (http://eidos.kiam.ru)

53. *Фоменко А.Т.* Математические образы в реальном мире. МГУ, Изд-во «ЧеРо», 1998.

54. *Аристов В.В.* Связь описания в языках физики и поэзии. Языки науки — языки искусства .М.: Прогресс–Традиция, 2000, с. 295–301.

55. *Наумов Н.А., Смирнов В.И.*О музыке и поэзии биологических объектов.// Поэтика исканий или поиск поэтики. Материалы межд. конф.-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI века и современные литературные стратегии», Инст. русского языка им. В.В. Виноградова РАН, М., 2004.

56. *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. М.: Наука, 1985. 335 с.

57. *Коротков Е.В.* Новые методы изучения последовательностей оснований нуклеотиных кислот. Автореф. дис. на соискание уч. степени доктора биол. наук. М., 1993, 47 с.

Владимир Аристов

«ТОТ ЧЕЛОВЕК В ЧЕЛОВЕКЕ...» (Idem-forma и поэтика Другого)

Проблемы создающейся поэтики требуют новых определений, иначе мы буквально проходим между вещами и понятиями, не захватывая неизвестную, лишь приоткрывающуюся суть. Но и авангардные устремления нуждаются в установлении соответствия с известными сущностями. Поэтому начнем с пояснения введенного ранее термина idem-forma, где содержится указание и на смысл темы эссе. Вот цитата из [1]: «Необходимо было сделать шаг от структур подобия, к структурам отождествления. «Idem-forma» — фигура поэтического изображения (и элемент нового миропонимания), где не только уходит двойственность, уже преодолеваемая метаболой, но создается эффект отождествления с другим и в другое, где единичное уникальное раскрывается через множественное».

В этом определении присутствует важное слово «другое». Именно в нем скрещиваются многие смыслы современной метафизической поэзии (или поэтической метафизики). Следует уточнять, что имеется в виду: «другой» («Другой») или «другое», хотя часто эти понятия соединяются или пересекаются. Есть философская традиция, ставшая особенно отчетливой и осознанной в XX веке, в определении смысла Другого. Мы можем упомянуть о ней только вскользь, отметив лишь некоторые существенные моменты. Например, в недавно вышедшей книге [2], отчасти посвященной этим вопросам, говорится со ссылкой на работу [3]: «В. Декомб, описывая основную тему современной французской философии, говорит о характерном для нее проблемном поле, образованном такими понятиями, как Тождество (le Même) и Иное, или Другое, (l'Autre). Альтернатива здесь такова: или Тождество «проглатывает» Иное, не испытывая при этом никакого изменения по существу ... или оно перед лицом Другого оказывается способным к самоизменению ... Вторая часть указанной альтернативы предполагает как минимум *открытость* по отношению к Другому. Иными словами, или ассимиляция Другого, или (взаимное) *самоизменение* «своего» в результате его открытости по отношению к Другому. Самоизменение выступает как синтез Тождественного и Другого, будучи самополаганием себя другим по отношению к самому себе». Все это достаточно близко на некоем обобщенном, «философском» языке к тому, что хотелось бы сформулировать или хотя бы почувствовать.

Мы будем сводить «другое» (имеющему трансцендентальное значение) к более узкому понятию «Другой». В таком сужении присутствует бóльшая определенность, позволяющая напрямую сказать о человеческих смыслах. И анализ категории Другого, и «переживание» Другого как поэтического источника подводит нас к осознанию того, что поэтика (и поэзия) Другого — одна из скрытых и важнейших проблем философских, метафизических или сугубо литературных, касается ли это Бахтина или Лакана, Андрея Платонова или Сартра, С.Л. Франка или Бубера. Есть длительный уже опыт вчувствования в это понятие. Вот что говорит, например, Делез в [4]: «... другой не есть ни объект в поле моего восприятия, ни субъект меня воспринимающий, — это прежде всего структура поля восприятия, без которой поле это в целом не функционировало бы так, как оно это делает. ... В концепции Турнье, очевидно, звучат отголоски Лейбница (монада как выражение мира), но также и Сартра. Развитая Сартром в «Бытие и Ничто» теория является первой крупной теорией другого, поскольку она выходит за рамки альтернативы: является ли другой объектом (пусть даже каким-то

особым объектом в поле восприятия) или же это субъект (пусть даже другой субъект для другого поля восприятия)? ... Но определяя эту структуру через «взгляд», он вновь подпадал категориям объекта и субъекта, превращая другого в того, кто конституирует меня в качестве объекта, когда на меня смотрит и отпускает, в свою очередь, становясь объектом, когда посмотреть на него удается мне. Судя по всему, структура «Другой» предшествует взгляду, последний характеризует скорее тот момент, когда кто-то наполнил вдруг структуру; взгляд лишь осуществляет, анализирует структуру, которая должна быть определена независимо». Однако отвлеченное определение Другого как особой структуры в поле восприятия недостаточно; поэтическая интенция, пусть в наивном устремлении, может сказать нечто существенное о нынешнем переживании и способе представления Другого.

«Некий парадокс или открытие философского мышления состоит именно в том, что я ничего не могу сказать о себе, не соотнося себя с Другим» — эти слова М.М. Бахтина воспроизводятся по [5]. Самое интересное в связи с нашей темой понять, как М.М. Бахтин воплощал свои идеи в своей жизни (неосознанно, может быть), «диалогизируя» трагическое реальное пространство вокруг. Ведь он говорил о том, что только в поэтике, только в эстетическом отношении «другой человек (Ты, мое иное Я) сохраняет для меня свою само-бытийность». По-видимому, вся проблематика философских устремлений М.М. Бахтина так или иначе связана с осмыслением и реализацией Другого. Его отношения с друзьями-собеседниками по невельскому и витебскому философским кружкам (среди них были Соллертинский, Каган, Юдина, Пумпянский) и со своими скрытыми соавторами Волошиновым, Медведевым, Канаевым говорит об этом. (Отметим, что тема соотношения «Я» и Другого лежала в кругу проблем марбургской школы неокантианцев, и прежде всего Г. Когена, о чем пишет В.С. Библер в [6], сам развивавший под влиянием Бахтина диалогическую проблематику Другого). Здесь осуществлялся некий новый — при условии, конечно, и воздействия внешних социальных обстоятельств — способ существования мысли, где авторство и приоритет не являлись столь уж отчетливым и важным, — в этом была и некоторая странная игра, в которой однако авторы и соавторы, возможно, появились в сочетании внутренних устремлений и внешних условий.

Особую роль здесь играют взаимоотношения Михаила Бахтина с братом Николаем, работы которого опубликованы в [7, 8]. В последние годы судьба Николая (эмигрировавшего в начале двадцатых и никогда больше не видевшего младшего брата, но глубинно связанного с ним) привлекает исследователей. О взаимодействии братьев в их казалось бы независимых поисках говорится в [9]: «У Михаила, оставшегося в Советской России, с годами оставалось все меньше и меньше общего с удушающим режимом; Николай же, начав с вооруженного сопротивления советской власти, постепенно становился все более горячим ее приверженцем. В этой асимметрии, как в кривом зеркале, отразилась не только ирония истории, но и — даже в большей степени — признание выбора Другого как неминуемой границы и горизонта собственных решений. Каждый из братьев втягивал другого в свой мир, в круговорот перемен и превращений, где их подлинная встреча так никогда и не состоялась, хотя предполагалась всегда». Автор статьи [9] исходит из психоаналитической установки, что каждый брат переживает травму инакости, и их взаимодействие и диалог — это скрытая или открытая борьба и соперничество. В [9] указывается: «Внутренняя логика развития Михаила Бахтина как мыслителя находит яркое отражение в текстах его брата. Однако в этих текстах можно найти и альтернативу идеям Михаила. Таким образом, наше стремление думать о брате — то есть о Другом, несет дополнительную нагрузку, выявившую направление, которое за долгие годы приняла мысль Михаила Бахтина, где отделяется случайное от необходимого в его интеллектуальной эволюции».

Чтобы подойти к современному пониманию поэтики Другого, надо сказать о введении диалогичности в поэзию. Само по себе это достаточно спорно: известно, например, что Бахтин, как создатель новой области эстетики — «произаики» (в терминах некоторых авторов), полагал, что диалогичность присуща изначально только романной форме. Мы считаем, что в поэзии первичная онтологическая установка — «я есть». Поэтому для признания другого хотя бы «частично существующим» надо совершить усилие, чтобы «выйти за свои пределы». Необходимо поэтому было ввести в поэзию некое театральное выражение (театр по изначальному смыслу для нас диалогичен: «мы есть»), а именно «внутренний пластический театр». Так мы приходим к обсуждению способа проявления гипотетической idem-forma в поэзии. А также о характере связи ее с «внутренней формой» — ключевым понятием для нас. В вопросе о соединении этих двух понятий содержится, на наш взгляд и подступ к постановке проблемы «внутреннего человека».

Прежде всего надо понять, кто является во «внутреннем пластическом театре» действующим лицом (или лицами). Во всяком случае, внутреннее поэтическое пространство не является некой аморфной, безликой эстетической интенцией, оно персонифицировано. Оно наполнено голосами и движениями, уже как будто отделившимися от автора, не совсем принадлежащими авторскому голосу. Поэтическая онтологическая установка «я есть» неизбежно двоится, зыбится, здесь появляются элементы диалога с самим «собой-другим». Эта структура приобретает сложный набор регистров, управляющих «сценой» внутреннего пластического театра. Важно, что здесь намечено появление как бы другого «я».

Мы будем говорить о возможности увидеть прорастание «внутреннего человека» при реализации методов поэтики внутреннего пространства, (и чтобы дать «другому человеку» найти свое пока неопределенное место в мире). Однако, не касаясь некоторых общих (в том числе этических) смыслов, мы не сможем осознать и новые понятия поэтики. Приведем высказывание из [10]: «Слово, уйдя во внутренние слои, стремилось указать на глубинного «человека в человеке» (надо отличить эту идеальную фигуру от «подпольного человека», который не пытается или не способен выйти из Undergraund'a)». Здесь неизбежно затрагиваются исторический и социальный аспекты, и выражение «вечный андеграунд» подразумевает определенный взгляд на тоталитарные системы XX века как на замкнутые системы, не стремившиеся к открытому миру и не способные выйти в этот широкий свободный универсум. Остававшиеся в предродовой и смертельной оболочке без раскрытия (возможно, там и присутствовал некий стихийный порыв вовне, но лишь насильственным, вооруженным и гибельным путем). В XX веке ситуация подпольного, «гордого человека» обрела почти величественные формы. Сверхчеловек оказался гомункулусом, выращенным в реторте головы. Лишенный связи с миром истины, религии, с миром живых, не зараженных ограниченной идеей людей, он становился фантомом человечности, вылетавшим из глаз, чтобы разрушать. Никогда ранее этот замысленный в глубине своей человек, оставленный во внутреннем пространстве как умственный автомат, не был столь совершенен и чист. Но встреча с изменчивым, *другим* миром была для него губительна. Отшлифованный доктринами человек, лишенный истинной свободы, нес и другим разрушение.

Поэтому проблема новых форм отчасти и состоит в поиске раскрытия внутреннего пространства и обретение открытой и сложной структуры. Об этом мы пытались говорить в работе [11], правда, в слове заглавия в ряду ассоциаций может мелькнуть проклятый призрак русской литературы и философии — тот «инкогнито из Петербурга», посланник мрачных сил, но выращивание внутренней «неопределенности»

через incognito имеет в виду, конечно, совсем другой смысл. Это не явленность изначально Другого-для-нас. Что и означает направление на глубинный диалог и выход «вовне». Возможность во внутреннем театре переживать жизни других людей, играть множественность, сотканную из несомненных, но необозначенных изначально индивидуальностей (и в пределе такого, по сути, недостижимого актерства — «играть человечество»). Но если в работе о «cogito-incognito» важнейшим было обозначить выход в космос другого человека, который должен предшествовать проникновению в космос физический, то сейчас надо стремиться представить структуру этого открытого мира. Она понимается через особенность этой «украшенности», через эстетику и поэтику (хотя неизбежно касается этики, которая определяется в терминах idem-forma). То есть от вопроса онтологизации надо перейти к вопросу эстетическому.

И здесь мы понимаем, что, на следующем уровне изображения и восприятия «поэтика изначальной неопределенности» уже не может удовлетворить, мы ищем «определенности» и своеобразной замкнутости, но в более широком пространстве, которое обозначено поэтикой открытости, о чем писал, в частности, Умберто Эко еще в 60-х годах, см., например, [12]: «... в тех произведениях, в основу которых сознательно положен намек, текст стремится к тому, чтобы стимулировать личностный мир ... можно сказать, что механизм восприятия подобной литературы тяготеет к своеобразной «открытости»».

Мы чувствуем, что с началом нового века и тысячелетия нечто меняется радикально в отношении к проблеме «другого». Только «диалогичность отношений» уже недостаточна. Сейчас традиционные, освященные многовековой традицией способы миропонимания не могут уже удовлетворять, и прежде всего это касается известного термина «мимезис», в чем-то преодоленного, как пояснялось в [1], но, естественно, не «отвергнутого» (возможно, это отчасти относится и к науке). «Структура отождествления», на наш взгляд, одно из самых важных понятий, которое надо еще осознать.

И есть, возможно, процессы, механизм которых еще не совсем ясен. Но совпадение частичное в высказываниях различных людей, соответствие или коррелят событий намекают на важную связанность в мире. Выявление созвучия, гармонии «ты-другой», и, если пользоваться современными физическими аналогиями, «синхронизации», «когерентности» уже должны быть поняты как новая поэтическая, метафизическая и эстетическая (и этическая) задача. Необходимо почувствовать и создать новый язык и ткань множественности. Слово, по-новому вышедшее во внешний мир. Обретающее черты материальности и по-новому абстрагирующееся. Здесь видятся буквы иной математики, число и слово меняются местами и взаимодействуют совместно, исчислимое становится говорящим словом (в такой математике «я» может быть больше, чем «я», ибо оно перерастает себя за счет другого, или возможно, что «я» больше другого, а другой больше, чем «я», — такая логика, наверное, способна осуществляться «динамически»).

С определенной осторожностью можно пытаться говорить о новых структурах «больших соответствий» как структурах отождествления. Надо представить, как, хотя бы в самом общем теоретическом смысле, может быть удержана общая форма. Здесь уместно упомянуть о новых теоретических моделях знания. Прежде всего связанных с фундаментальными смыслами пространства и времени как предельными понятиями. В этом видятся, в частности, возможности открытых, более широких форм. И при этом ищущих свою оболочку во внешнем «открытом замыкании». Построение моделей для них способно сказать существенное о самых простых структурах поэтики и поэзии. В традиционных метафорах и физических уравнениях удерживаются по крайней мере двучленные образования, где через знак равенства одна сущность как

бы перетекает в другую и взаимодействует с ней (об этом говорилось в [13]), причем осознание существования теоретических моделей заставляет искать и создавать многочленные структуры, например, физические уравнения по аналогии с химическими формулами или сложные образы современной метафористики, которые отчасти реализованы в поэтической практике метареалистов.

В поиске фундаментальных моделей можно проследить связь и с философскими представлениями Лейбница об относительном, реляционном смысле пространства и времени. Бесконечно малая величина Лейбница — теоретическая реализации замкнутой монады. Сейчас кажется, что может быть постулирована инфинитезимальная величина, способная раскрыться в мир. Реализация этой программы и в отношении таких предельно-фундаментальных понятий, как абстрактные пространство и время, была предложена в [14–16], где бесконечно-малый интервал времени связан с суммой пространственных перемещений единиц мира, в пределе — с суммой пространственных перемещений между двумя бесконечно близкими опытами всех атомов видимого мира. Это соотношение и является исходной связью пространства и времени, на которой основываются все дальнейшие построения (здесь, конечно, есть соответствие и со стандартной теорией). Оказывается, что такое нерасшифровываемое обычно понятие как временной интервал есть вместилище скрытой информации о целом мире (в развитии теории аналогичная связь устанавливается между пространственными расстояниями и конфигурациями частиц). Математически это записывается в виде соответствующего статистического соотношения.

В такой «приоткрытой монаде», где соединились дифференциальные (временной интервал) и интегральные (сумма всех частиц в мире) образы, оказываются запечатленными многие смыслы времени. Но надо заметить, что само изначальное понятие времени связано на наш взгляд с тождеством и различием. Длительность, durée Бергсона (и, соответственно, Лейбницева инфинитезимальная монада времени) не могли бы быть созданы, «воспитаны» без элементарных, хотя и окультуренных многовековой традицией представлений о движении и времени, которые не есть только смена состояний и сезонов года, но выраженные в мельчайших изменениях изначальные понятия тождества, подобия и различия.

Предлагаемая новая модель времени намечает возможные пути для раскрытия нерасшифровываемых традиционно, но видимых сейчас «тоталитарных» категорий пространства и времени, где единичное смазано, скрыто в статистической сумме. Надо совершить усилие для преодоления, избавления от этой всепоглощающей, всерастворяющей единичное, отдельное, малое «научной привычки». Назвать и предъявить конкретные теоретические, философские формулы, содержащие указание на зависимость общих понятий от малости, пусть скрытой в множественности.

Необходимо сказать еще об одной проблеме, примыкающей к предыдущей. Человек расщеплен и умножен внутри себя, но при этом раскрывается в более широкий мир людей, который как никогда заинтересован в его огромном внутреннем мире. В этом отражена и проблема связи микро- и макромира, которая проявляется в новом понимании связи пространства и времени. Огромное количество потенциальных или реальных связей в нынешнем мире подводит к каким-то иным, решительным определениям. Человек способен увидеть себя со стороны, и «изнутри себя», как со стороны. Это не есть разрушение цельности как в болезненных состояниях или состояниях измененного сознания, но выход за пределы некой «классически однородной», однако несовершенной в этом смысле личности. Человек делим. Он непрерывно делит сам себя, когда одна часть его существа обращается к другой: разглядывает ли он свой ноготь на мизинце или созерцает внутренний образ — всегда одна часть (какая — это

надо понять, потому что деление смутно и происходит каждый раз по-разному) обращается к другой. Здесь и намек на возможность создания и образа существа принципиально иного бытия — Другого человека, который может быть понят после создания (или вместе с созданием) внутреннего человека.

Современное разделение на множественность голосов, несет раскол целостности, который может обернуться тотальной шизофренией или определит возможности выхода в новые пространства сознания. Только пульсирующее, живое, динамическое — не удвоение и не сжимание в единичное (не субъект, объект или предструктура восприятия), но особое отождествление может передать такую систему. Увидеть себя через Другого, но на так, чтобы этот процесс угас, прекратился, как в обычной анфиладе зеркал, лишь приуменьшающих тебя в каждом следующем взгляде, но преумножающих, возможно, в обратной и сложной перспективе.

На модельном уровне мышление есть некоторый интеграционный процесс. Собрание взаимодействующих тонко и согласованно нейронов (так определяет единицы элементов мышления наше стремление к научному разделению) дает сознание одного человека (ведь нет центра сознания в отличие, скажем, центров удовольствия, боли или зрения). Так и собирательное взаимодействие на новом уровне замыкания способно, по-видимому, дать образ коллективного мышления людей. Но готовности воспринять множественность личности нет. Поэтому новая поэтика могла бы указать некоторое, пусть неясное, направление к этому. Мы можем только почувствовать, что миметическое зеркало подражаний и отражений способно стать воздушным образом зеркал, где лучи проницают друг друга. И латинское specularis (зеркальный) может быть дополнено и восполнено французким transperent (прозрачный), говорящим о сущности, которая проницая другого, содержит его в себе. И не увеличивая сущностей, возвеличивает их, поскольку входит в другого и проходит сквозь него. Не претендуя на его (Другого) «место человека во Вселенной», «я» совмещается с ним. И здесь уже не борьба смертоносных световых зеркал, которые только болезненнее подтверждают, что места и времени не хватит для всех. Но прозрачность (содержащую особую сквозную зеркальность), способна сохранить многих или даже всех в себе. (О таком «приоткрытия окон» Лейбницевой монады как способе определения новой оболочки в поиске новой цельности и замыкания, по сути, говорится в [17]). Это создание внутреннего полупрозрачного зеркала-мира. И взгляд «изнутри себя» в мир, встретится и совместится со взглядом на тебя извне — оценивающим взглядом привычного зеркала. Чтобы создать непрерывную поверхность взгляда внутренняя поэтическая форма должна выйти «вовне», в чем ей может помочь структура отождествления — idem-forma поэтическая.

Фраза, случайно услышанная на улице, обрывок сентенции, нить, надорванная ветром, — это не обязательно исходный пункт для самоутверждения, для подчинения другого, для управления негласного другим, но пунктир и тропинка к своему открытию через другого, простая дверца, чтобы войти через узнаваемую и кажущуюся безликой фразу в иную, совершенно непредставимую, необитаемую пока для своего бытия жизнь.

Вот все он глядит на тебя — попутчик, истинно попутчик по этому мгновению жизни, тем сильнее волненье, сколько надо было совершить, сколько надо было свершиться невероятного, чтобы вы мы встретились с ним здесь, чтобы встреча наша — в языке человеческом «случайная» могла совершиться. Ведь у него (до этой встречи с тобой) была своя история, история его тела, любимых предметов, история связки ключей с кожаным поводком, которую он потерял четырнадцать лет назад, — ничто не предвещало нашей встречи, никакого отношения к ней ничего не имело, и

вдруг все всплыло, в моей памяти, *нашей* мгновенной памяти. Все мои вещи, привычки, любимые, непроизвольные движения, которые настолько мои, что не имеют имени, потому что про них нельзя сказать, что они единственны, потому что они не имеют границ, вдруг им почудились их имена — в другом, в Другом человеке. Они и названы могут быть лишь *по-другому*. Его пиджак — это вообще нечто невообразимо иное, нездешнее, не мое, немое. Но встреча вдруг все изменила. И мой пиджак — пылью всей редкой подтвержденный — вдруг зареял в его пиджаке, как в пустом и пространном шкафу чужом, где опознают еще меня редкие звезды нафталина из другого шкафа, из иного гардероба, который изредка скрипнет в плечах где-нибудь в темноте квартиры, комнаты той на сломе, на скрипе между пятидесятыми (годами) и шестидесятыми. Его щетина будет названа, словно чай принесенный, привнесенный в одноразового серебра подстаканнике чай, наливающийся, крепчающий марсианской краснотой и его невыразительное лицо станет вмиг невыразимым. Оно невыразимо в терминах своих. Но выразимо невесомо на моих плечах. Рубашке моей на рейде моих плеч, на остове-каркасе — не тот ли взгляд врача ему принадлежит, что сразу обелил и обежал свой кабинет, и обнаженный я стоял рядом с измерителем высоты, по пояс обнаженный, желтее, чем снег, тот был белый за окном, и белая густая побелка всех медицинских — цинк — и синева молока отобразилась в белых каплях на весах медицинских, ты сейчас напротив меня не был ничем похож на того врача, кроме возраста, я видел лишь твой далекий состав времен, принесших из разных мест времени собрание разноглагольных и нелепых даже вещей на тебе. Вещи на мне застеснялись, что их видят такие же (такие же), видят те же вещи на плечах твоих и могут назвать. Неназываема была твоя темнота, темнота твоих ночей над тобой, когда ты лежал в преддверии ночи с открытыми очами, но чем сильнее ты ее называл, рассказывая о себе, тем неназываемее, пахучее и глубже она становилась. Она становилась моей темнотой, но иной, и поэтому моей темнотой, для которой вдруг раскрывалось безмерное имя, медоточивая медитация Другого, который в любой момент может исчезнуть, через коридор плацкартный, потому что это его станция. Он становится морем, к которому мы стремимся, но не знаем как обозначить, как обозвать. Сам человек запрещает нам говорить. Вот мы стремимся к Черному морю, но не можем объять все переливы, все оттенки черного пиджака на этом человеке, который был напротив тебя. Словно тяжелеет равнодушие к самому себе словно, и ты засыпаешь — это время, когда ты себя не называешь. Совсем. Ты никак не окликаешь себя. Напротив тебя сидящий, коснется твоего рукава, и скажет: «Это моя станция». Ты улыбнешься, все еще не окликая и не называя себя. Он уходит, растягивая твое «я», твою одежду, вежды закрытые оборвутся вмиг, лишь мигание, красный огонь на путях, тонкая свежесть, движение влажное воздуха, которую могут почувствовать только глаза. Влага и отблеск овальный огней ночных на путях, он ушел, унося не часть тебя, а всего себя или всего меня, он унес «мне», «меня и тебе», «вне нас», «вненас», «сим-и-им», «сема-фор», и где-то есть еще я, еще я, еще я. Он еще, он еще, он еще, он еще, он еще. Сигнальный огонь не разорван на огни, они не пересказаны, мы не можем, и, скажем, затруднены слова, но не немота теперь в нас, не те теперешние времена без него, без нас, и все же есть еще один, прецедент решающий, прецедент решающий прецедент состояния нас, в нас, во мне, и в нем, внес он, унес в нас.

Есть поэтика Другого, но есть и поэтика Других (пространства Других). Властители, вообще те, кто хочет явно или неявно (для себя даже неявно) управлять, объединяют других в толпу, ибо действует стремление упростить, упорядочить, подчинить. Собственно, феномен власти в его проявлениях хорошо описан. Но есть и вне властных отношений некий числовой страх по отношению к человеческому большому со-

обществу — на улице, в метро, везде — есть невольное и объяснимое желание слить все воедино в некую массу. Поскольку считается очевидным, что невозможно, непредставимо, да и не нужно ощущать каждого в толпе. Ведь слишком много возможностей и жизней вокруг, которые не способно вместить одно сознание. Однако, по сути, этот арифметический страх не должен смущать. Хотя внешне человек сложен и ускользающ, как ты сам (хочется снять запятую). Здесь действуют нелинейные принципы: попытка подойти слишком близко может его удалить. Но не о паритете надо говорить. Если войти по-настоящему в одного как в себя самого, то можно неожиданно приблизить всех. Но не как познанного через *типическое*. Нет, сейчас самое важное, быть может, понять, как через единицу новую мы можем выйти в множественность. Для этого эта единица должна быть тождественна мне самому. Только в себе самом единичность и множественность свободно переходят друг в друга. И Другие — это те, кто играет несмешивающиеся роли других, и каждый воспринимает другого как Другого.

Где-нибудь на улице зимним днем, предсумеречным или предсветлым лицо твое и встречных подобно невидимому диску — твое особенно — но ты понимаешь вдруг, что ускользающая их быстрота, быстрина единственная близость бликов серебра реки эти лица — эта единственная неразменная ценность, через которую ты можешь выйти в город во весь огромный город мира — эти невероятно похожие, но безраздельно различные лица — это те монеты, в которых не боится как в равных, нет, в тождественных раствориться твое лицо, оно прибывает, увеличивается за счет ценности каждого другого лица и потому пребывает, если не искать только скуку перечня, чем в распорядках жизненных ценно встречное тебе лицо, лица. Они не несут нечто «безликое» (хотя общее для них — веяние бытия), в каждом хранится своя глубина, нечто агрессивное или притягивающее, то, что способно тебя отвратить или обогатить, нечто пугающее или взывающее о помощи, бескорыстное в своем непроизвольном крике, но вместе — это живая структура человеческого лица твоего.

Нет ясного представления о том, что представляет сознание как таковое, мы знаем только, кто является носителем сознания, и лишь смутно предполагаем, что есть самосозерцающие части, хотя не знаем, как происходит деление, где проходит грань подвижного зеркала, то есть, что созерцает другую часть, чтобы создалась мысль? Понятно, что есть состояния, где сознание отсутствует. Это может быть, например, глубокий сон. Но есть и сновидения, где центр созерцания является как бы перемещающимся и неустойчивым. Затем более устойчивым центром созерцания в «бодрствовании» он может частично анализироваться, но отнюдь не всегда и отнюдь не во всей полноте. Ясно также, что сознание статистично, что требуется подразделение на «тебя» и «другого» в собственном мышлении и это дробление имеет в глубине множественный характер. В этом смысле отношение к Другому также может иметь характер отношения к другому элементу для необходимого созерцания сознания. Но это потенциальное сознание вынесенное вовне. Причем, если Другой не опознан в толпе как изначальный элемент эстетического созерцания, то вся множественность людей может быть опознана как некий сон этого сообщества. Выявления оппозиции и взаимного центра созерцания «Я — Другой» создает возможность вспышки пробуждения общего сознания. Хотя, кто может быть этим странным носителем такого сверхсознания, остается непонятным. Если это будет понято, то можно ли будет увидеть тогда свою мысль? Для этого надо выйти вовне. Быть буквально вне себя, во всяком случае, не только в себе, чтобы явилось «внешнее сознание» (и гибкое общее — невесомое тело). Именно оттуда, с высоты, и может быть увидено движение на внутренней сцене и понято, что внутренний человек — это и есть Другой в тебе.

С точки зрения поэтики надо еще раз сказать о соотношении понятий «внутренняя форма» и idem-forma. Осознание внутреннего человека как актера на внутренней сцене и означает в определенной степени «создание» Другого. И «вовлечение» его во внутреннее пространство. Открытостью в Другого внутренний человек способен выйти из замкнутости «подпольного человека». Но не рассеяться без формы (и в этом может быть разрешение проблемы idem-forma, ее возможной реализации), но обрести новую оболочку. Внутренний человек и Другой способны соединиться. И метафора как новое слово в структуре метаболы обретают смысл в понятии отождествления. В ней есть возможности, где нет противоборства как безысходного сражения с самим собой — в этом условие их совместного существования. Другой и «внутренний человек» (вовлеченные в действие внутренним пластическим театром) отождествляются посредством idem-forma.

Возвращаясь к важнейшим смыслам Другого как источника эстетических переживаний, приведем выразительное высказывание из работы [18]: «Неведомая, прекрасная и темная душа самодостаточна. В ней Другого и быть не может, все другое — лишь проекция ее движений... следовательно, какая бы то ни было коммуникация невозможна. И вместе с тем и Пруст, и Мамардашвили говорят вещи, никак не увязываемые с этой самоцентрированностью. Главным в конце концов оказывается особое, непроизвольное воспоминание: «то, чего нельзя вызвать». Каким же образом тогда применимо здесь представление о мужестве? Я думаю, таким: *мужество состоит в том, чтобы не отклонить того неизбежного страдания, которое предлагает явление настоящего*. ... Но окончательный и неожиданный переход к Другому ... связан не только с этими «явлениями метафизического»... Скачок, молния другой мысли связана не с этими епифаниями и прояснениями сознания, а с неожиданно введенной темой множественности субъектов. Если абсолютная нулевая субъективность предполагается за каждым другим человеком (а не только за Марселем и рассказчиком) тогда тема некоммуникабельности приобретает совсем другой смысл. Тогда эта некоммуникабельность другого субъекта — не обреченность на одиночество. Наоборот. Это правильная связь».

Надо заметить, что форма актуальной поэзии и поэтики опережает в чем-то «замедленное» восприятие и формотворчество философии. Потому не только метафизическая поэзия интересны сейчас, но гипотетическая и менее ответственная (чем традиционная философия), гипотетическая поэтическая метафизика. В idem-forma присутствие Другого дано не как проблеск интермитентности, не как прерывистость возможного, но как утверждаемая реальность будущего. В этом пафос («пафос» — страдание в одном из значений), которое приносит нынешнее просветление. Это реальность существующего всеобщего, которое присутствует, может быть, на неуловимо малой территории нового мировосприятия. Здесь справедливы законы, по которым «епифании» могут являться как чудо вдохновения, а не по распорядку застывшего расписания души. Но эта встреча *уже* состоялась. Поэтому Другой держится не только непрерывным динамическим усилием любви, но неисчезающим теплом родственности, которая подразумевает любовь, но и содержит нечто большее: бытие возможностей расширения твоего бытия как Другого. Глядя в другого, мы видим не черный провал разбитого зеркала, за которым скрылся в небытие человек подполья твоего внутреннего «я», но глубину звездного неба, что разворачивается глазами живых людей, глядящих на тебя, как ты. Это и есть ты, другой ты, который больше не противостоит твоему «я». Ты проникаешь в самого себя и возвращаешься в другого себя, но понимаешь, что вас много, ты бежишь по дороге, которая открыта сквозь кусты и деревья другим и в других людям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристов В.В.* Idem-forma и границы миметического изображения в современной поэзии // http://nlo.magazine.ru/poet/101.html

2. *Визгин В.П.* На пути к другому: От школы подозрения к философии доверия. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 751.

3. *Decombes V.* Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de la philosophie francaise (1933–1978). P., 1979. P.25.

4. *Делез Ж.* Мишель Турнье и мир без Другого. // М.Турнье. Пятница, или тихоокеанский лимб. СПб., 1999. С. 282–302.

5. *Гуревич П.С.* Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина // М.М.Бахтин как философ., М., Наука, 1992. С. 85.

6. *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин и поэтика культуры (на путях к гуманитарному разуму). М.: Гносис, 1991, см. также: http//www.bibler.ru/index.php?sec=bakh3 Очерк первый. Начало Бахтина I. Даты и смысл.

7. *Бахтин Н.М.* Лекции, статьи, диалоги. М.: Лабиринт, 1995.

8. *Bachtin N.* Lectures and essays. Birmingham, 1963.

9. *Тиханов Г.* Миша и Коля: Брат-Другой (Tichanov Galin. Misha and Kolia: Thinking the (Br)Other) // Новое литературное обозрение, 2002. № 57. С. 120.

10. *Аристов В.В.* Возможности внутреннего изображения в современной поэзии и поэтике // Поэтика исканий или Поиск поэтики (Материалы Международн. научн. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии», 2003). М., 2004. С. 124–131.

11. *Аристов В.В.* Incognito ergo sum (Онтологизация художественного «я» в современной культуре) // Произведенное и названное (Лекции о Прусте М.К. Мамардашвили. Философские чтения, посвященные М.К. Мамардашвили — 1995 год), М.: Ad Marginem, 1998. С. 166–178.

12. *Эко У.* Открытое произведение. М., 2004.

13. *Аристов В.В.* Связь описания в языках физики и поэзии. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 357–365.

14. *Аристов В.В.* Статистическая модель часов в физической теории // Докл. РАН, 1994, № 334. С. 161–164.

15. *Аристов В.В.* Реляционная статистическая модель часов и физические свойства времени // Конструкции времени в естествознании. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 48–81.

16. *Aristov V.V.* Relational statistical concept of space-time // Nature of Time: Geometry, Physics and Perception. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003, 221–229.

17. *Аристов В.В.* Проблемы оболочки // Комментарии — 2001. № 20, с. 10–18.

18. *Седакова О.А.* Героика эстетизма // В кн. Произведенное и названное (Лекции о Прусте М.К.Мамардашвили. Философские чтения, посвященные М.К.Мамардашвили. 1995 год). М.: Ad Marginem, 1998. С. 187–208.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абаев В.И. 1001
Абкина М. 689
Абрамович Н.Я. 689
Авалиани Д.Е. 865, 986, 992
Аввакум 144, 294, 451
Август Октавиан 1017
Августин Аврелий (Блаженный Августин) 9, 11, 59, 128, 129, 134, 149, 150–158, 160, 677, 712, 713
Аверинцев С.С. 419, 880, 911
Авраамов А.М. 73, 113, 300, 312, 325–327, 335, 343, 455
Автономова Н.С. 83
Агапов Б. 590
Агриппа Неттесгеймский 975, 976, 981
Адамс А. (Adams D.) 1074
Адасинский А. 989
Адлер К. (Adler K.) 822
Адорно Т. 82
Азарова Н. 867, 869, 870
Азимов А. 1065
Айги Г. 114, 281, 870, 873
Айгнер Л. 709, 819
Айзенберг М. 885, 900, 902
Айзенштадт А.Г. 1019
Аксельрод И. 677
Аксенов И. 337
Александров В.Е. 978, 993
Александров В.Ю. 689–690
Александров Н.Д. 301, 303
Альчук А. 863, 866, 867, 986, 993
Амелин Г. Г. 829–831
Ампер А.М. 473
Андерсон Ш. 709, 757, 758
Андреев Д.Л. 675, 683, 688
Андриевский А.Н. 1013, 1028
Анисов В.К. 1114
Анненков Ю. 5, 24, 25, 332
Анненская А. 690
Анненский И. 605, 612, 1003, 1004, 1022
Антейл Дж. 704, 705, 756
Антокольский П.Г. 602, 603, 613, 1002
Антоний (Булатович) 419
Антохина М. 1105
Аполлинер Г. (Apollinaire G.) 5, 281, 325, 624, 658, 666, 705
Апухтин А. 47
Арабов Ю. 890
Арагон Л. (Aragon L.) 593, 610, 620, 705
Арензон Е.Р. 1028

Аристов В.В. 110, 129, 139, 146, 147, 1105, 1106, 1116, 1117, 1126
Аристотель 13, 465, 714, 723, 724
Аристофан 660
Арнхейм Р. 73, 987, 988, 993
Аронзон А. 892, 893
Арп Г. (Агр Н.) 727
Арто А. (Artaud A.) 73, 121, 296, 621, 705
Артюшков А.В. 598
Арутюнова Н.Д. 95, 126
Архангельский А. 1028
Архимед 557
Арцыбашев А. 1105
Асафьев Б. 73, 343
Асеев Н. 506, 509, 575, 1004
Асиновский О. 992, 993
Аскольдов С.А. 330, 417
Аспарух (Исперих) 1015
Асхольт В. (Asholt W.) 821, 824
Атарова К. 688
Ауэрбах Э. (Auerbach E.) 728
Ахапкин Д. 880–882, 887, 911
Ахмадулина Б. 593
Ахматова (Горенко) А. А. 23, 50, 51, 144, 332, 454, 688, 896, 897, 1006, 1015, 1016, 1022, 1026

Баадер Й. (Baader J.) 852–854
Баадер Ф. фон (Baader F. von) 705
Бабель И. 993
Бабеф Ф.Н. (Babeuf F.-N.) 454, 604
Бабков В.519
Багден, Ф. 720
Багрицкий Э. 612
Бадью А. 90
Балаш Б. 73
Балашов Н.И. 101
Балли Ш. (Bally Ch.) 95
Балль Х. (Ball H.) 705
Бальмонт К. 43, 509, 579, 581, 584, 589, 679, 970, 977, 981, 993
Баран (Baran H.) 39
Баратынский Е.А. 229, 404, 407, 416
Барзэн А.-М. 666
Баринова Г.В. 1022
Барон Ж. 705
Барр А. 705
Барский В. 986
Барскова А. 902
Барт Р. (Barthes R.) 43, 45, 46,52, 53, 55, 58, 64, 86, 87, 88, 105, 985
Бастьен-Лепаж Ж. (Бастиен-Лепаж) (Bastien-Lepage, J.) 602
Батай Ж. (Bataille G.) 54, 115, 116, 620
Батюшков К.Н. 681
Баумгартен А. 63
Бах, Иоганн Себастьян (Bach, Johannes Sebastian) 458, 464, 476, 570, 687,692, 753, 758, 759, 815
Бах Р. 1113

Бахтерев И.В. 983
Бахтин М.М. 43, 45, 52, 63, 106, 108, 109, 128–130, 132, 137, 332, 417, 426, 1001, 1117, 1118, 1119, 1126
Бахтин Н.М. 1118, 1126
Башляр Г. (Bachelard G.) 64, 125, 141, 142, 311, 418, 620
Беато Анджелико 385
Бейтсон Г. 722
Бек Т. 890, 896, 897, 901
Бекер У. (Becker U.) 950
Беккер К. 200, 201
Беккет С. 146, 418, 703–705
Бекур Д. (Bécourt D.) 622–623
Белинский В.Г. 1058
Белов А.С. 1114, 1116
Белоус В.Г.323, 431
Белый А. (Бугаев Б.Н.) 5, 6, 25, 45, 47, 54, 63, 65, 66–69, 72–74, 82, 84, 84, 106, 111–113, 117–119, 133, 134, 136, 137, 142, 143, 146, 147, 149, 199, 211, 286, 287, 289, 291, 294, 295, 297–313, 316, 318, 319, 321, 323, 325, 327, 330, 331, 333, 335–337, 342–346, 357, 358, 365, 366, 376, 410, 416–426, 430, 453, 569, 573, 576, 581, 589, 594, 597, 707, 756, 845, 982, 1000, 1001, 1003, 1005–1007, 1015, 1021, 1022, 1028, 1031, 1034, 1035, 1042, 1075
Беляшин В. 529
Беме (Бэм, Бёме) Я.507
Бенвенист Э. (Benveniste E.) 35
Бене А. 73
Бензе М. 64
Бенн, Г. (Benn, G.) 705, 707, 832
Беннет А. 778
Бенуа А.530
Беньямин В. 82
Беранже П.Ж. (Béranger P.J.) 622
Берг Н. 23
Бергсон А. (Bergson H.) 5, 12 13, 15, 16–18, 21, 31, 32, 72, 91, 303, 328, 845, 1027, 1121
Бердяев Н. А. 5, 13, 19, 20,24, 31, 70, 281, 335, 359, 371,420, 707, 826, 969, 1062
Береговская Э.М. 898, 911
Березовчук Л. 861, 872, 877
Беркли Дж. (Berkeley G.) 13
Берлиоз Г. 721
Бернетт У. 730
Бернстайн, Ч. 709
Бернштейн Н.А. 1033, 1075
Бернштейн С.И. 592, 593, 600, 601
Бертран Д. (Bertrand D.) 90
Берцовчук Л. 51
Бетуда М. (Betuda M.) 666
Бетховен Л. ван (Beethoven L. van) 353, 687, 908, 909
Бехер, Й. Р. (Becher, J. R.) 822, 823
Бехтерев В.М.330
Библер В.С.1005, 1028, 1118, 1126
Бизе Ж. (Bizet G.) 676
Бинацци Б. (Binazzi B.) 666
Бирюков С.Е. 7, 345, 565, 574, 601, 864, 865, 871, 876
Бирюкова С.С. 601
Битов А. 889

Бланшо М. (Blanchot M.) 86, 298, 620, 693, 701, 865
Блейк У. 730
Блок А.А. 5, 23–25, 32, 56, 111, 112, 146, 300, 301, 312–314, 317, 319–321, 331, 335, 343, 351, 357, 358, 374, 400, 401, 407, 418, 425, 428, 434, 436, 429, 432, 443, 454, 605, 609, 675–677, 609, 675, 681, 683–686, 691, 705, 958, 976, 999, 1000, 1003, 1005–1009, 1011–1014, 1019, 1023, 1026–1029
Блум Х. 54, 90
Блумфилд Л. 1001
Блэкмор С. (Blackmore S.) 1075
Бляйбтрой К. 73
Бобринская Е. 313, 314, 316, 420, 983, 993
Бобров С. 426, 575, 597
Богатырев П. 63
Богомолов Н.А. 958, 993
Богородский Ф.316
Богушас К. 917
Бодаревский Н.К 529.
Бодлер Ш. (Baudelaire Ch.) 205, 620, 622, 626, 826, 959
Бодрияр Ж. (Бодрийяр Ж., Baudrillard J.) 43, 55, 90, 865, 1075
Бодуэн де Куртенэ И.А. (Бодуэн де Куртене И.А.) 34, 38, 565–568,571, 572, 1000, 1001
Божан А. (Baujean A.) 11
Божидар 506, 575, 586, 588, 589, 597
Бойл К. 730
Боккаччо (Боккаччио) 432
Болиай В. 484
Бологова М. 419
Большаков К.575
Бомберг Д. 703
Боннар П. (Bonnard P.) 624
Бор Н.327
Бородин И.П.330
Борхес Х.-Л. (Borges J.-L.) 46, 105, 915, 922
Боссюэ (Bossuet J.-B.) 11, 32
Боулт Дж.339
Бочаров С.Г.129
Боччиони У. 666, 705
Брагелли Дж. 19
Бразюнас В. 914, 922, 924, 925, 939, 940, 943, 949
Брайль Л. 254
Бранкузи К. 705
Браунинг Р. 778–781
Брачелли Дж. 19
Бреаль М. 228
Брейгель П. 755
Брейдо Е.М. 53, 1001, 1029
Бремон К. 52
Бретон А. (Breton A.) 113, 114, 296, 620, 705, 727, 728, 758
Брехт Б. (Brecht B.) 88
Брик О. 322, 337, 426, 574, 593
Брион, М. 759
Бродский И.А. 861, 874, 875, 877, 880–882, 884, 887, 888, 890, 892–894, 897–899, 911, 912, 961, 993, 1004–1006
Бройтман С.Н. 885, 911

Брук П. 624
Брукс К. 64
Бруни Л.А.330, 530
Бруно Дж. 138, 484
Брызгунова Е.А 598.
Брюан Ар. (Bruant Ar.) 616
Брюллов К. 1034
Брюсов В.Я. 22, 23, 31, 32, 202, 301, 314, 400, 579, 580, 585, 598, 612, 679, 684, 1018
Буало Н. (Boileau N.) 62
Бубер М. 707, 1117
Бугаев Н.В. 117–119, 122 , 165
Будда 378, 418, 688, 692, 890, 1004, 1020
Булатов Д. 876
Булатов Э. 1003
Булгаков С. 13, 19, 20, 31, 130, 131, 418, 419
Булез П. 64, 88
Булич С. 565
Бумаков С. 13, 19, 20, 31
Бунимович Е. 899
Бунюэль Л. 73
Бургхардт Я. 202
Бурдье П. 90
Буренина О.Д. 418
Бурихин И.595
Бурлаков А.Б. 1091, 1114, 1115
Бурлакова О.В. 1103, 1115
Бурлюк В.315, 531
Бурлюк Д. 40, 106 ,246,315, 420, 506, 531, 576, 985, 993
Бурлюк Н. 36, 246, 506, 531, 993
Буске Ж. 705
Быков Д. 1028
Бэкон Ф. 281, 465, 720, 833, 838
Бюзон К., де 64
Бюлер К. 52
Бюргер П. (Bürger P.) 33, 821
Бюргесс Дж. (Burgess G.) 1074
Бютор М. (Butor M.) 88

Вагинов К. 345, 419
Вагнер Р. 20, 349, 353, 357–359, 385, 433, 439, 440, 442, 443
Вадэ Ж. (Vadé J.) 615
Ваксмахер М. 69
Валери П. (Valйry P.) 15, 32, 83–86, 290, 424, 624,625, 631, 651, 655 , 656, 711, 720
Вальцель О. 63
Валянтас С. 914
Ван Гог В.266, 271, 493, 656
Ванечкина И.Л. 1107, 1115
Варез Э. 705, 759
Варела Ф. (Varela F.) 103, 104, 105
Варрон 711, 719
Васильев А.В. 330
Васильевы (братья: Васильев Г.Н., Васильев С.Д.) 987
Васко да Гама 488

Ватто А. 909
Введенский А.И. (философ) 330
Введенский А.И. (поэт) 146, 344, 345, 756, 952–954, 957
Вебер Л. 273
Веберн А. фон (Webern A. von) 667, 687
Вежбицкая А. 1002
Вейдле В. 63, 310, 423
Вейл Л. 730
Вейнингер О. 969
Вейо Л. 721
Вейсман А. 454
Величковский И. 877
Вельфлин Г. (Wqlflin H.) 63
Венгеров С. 400
Вендина Т.И. 1076
Вергилий (Виргилий) 723, 917
Вересаев В. 454
Верлен П. (Верлэн, Verlaine P.) 203, 603, 604, 611, 618, 619, 622, 675, 683–685, 690
Вернадский В.И. 1027
Вертов Дз.293, 345
Верфель Ф. (Werfel F.) 705, 841
Веселовский А.Н. 62, 879, 911
Веселый Арт. 242
Вестфаль Р. 589
Вивальди А. 570, 1018, 1018
Видок Э. (Vidocq E.) 615
Визгин В.П. 1126
Вийон Ф. (Виллон Ф., Villon F.) 615, 658, 1022
Вико Дж. (Vico G.) 31, 710, 720, 728
Виктория, королева 778
Виноградов В.В. 63, 69, 72, 144, 145, 148, 242, 250, 287, 294, 1002, 1112, 1116
Виноградов Г.В. 1090
Винокур Г.О. 63, 72, 249, 294, 332, 417, 420, 1013
Винокуров Е. 898
Витаутас Великий, князь 925
Витгенштейн Л. (Wittgenstein, L.) 9, 305, 420, 760, 1002, 1012, 1028, 1037, 1073
Виштялис А. 917, 918
Власов В. 19, 31
Воейков В.Л. 1112
Вознесенский А. 898
Волков Н.Н. 79, 143
Волков С. 1115
Волконский С. 600
Волохонский А. 708, 887
Волошин М. 978, 993
Волошинов А.В. 96
Волошинов В.Н. 417, 1118
Вольфенштейн А. (Wolfenstein, A.) 823
Вордсворт У. (Wordsworth W.) 53
Воронежский Р. 885
Воронкова Л. 1105
Воррингер В. 82
Востоков А.589

Вроон Р. 1076
Всеволодский-Гернгросс В. 584, 592, 593, 600
Вуароль С. 666
Вульф В. 703
Вундт В. 204, 205, 228
Выготский Л.С. 63 , 143, 144
Высоцкий Вл. 615
Вышеславцева С.600
Вышнеградский И. 344
Вьеле-Гриффен Ф. (Viélé-Griffin F.) 697
Вюйермоз Э. 73
Вюйяр Э. (Vuillard E.) 624

Габо Н. 705
Габричевский А.Г. 77–79, 325, 332,
Гаврилин О. 1113
Гадамер Х.Г. 422
Газданов Г. 294
Галеев Б. 1106, 1108, 1112
Галилей 476, 484
Галич А. 593
Гампер Г. 901
Гамсун К. 472
Гандельсман В. 902
Ганс А. (Hans A.) 73
Гартман Н. 421
Гаспаров Б. 44, 52, 64
Гаспаров М.Л. 592, 599, 600, 874, 877, 887, 911, 970, 1001, 1002, 1028
Гастев А. 507, 509
Гаусс К.Ф. 1027
Гачева А.Г.332
Гваттари Ф. (Guattari F.) 58, 865
Гегель, Г.В.Ф. (Hegel, G.W.F.) 89, 226, 826, 1033
Гедель, К. (Gцdel, K.) 759
Гейзенберг В. 327
Гейне Г. 433, 440
Гелескул А. 690
Гельгардт Р.Р. 1002
Гельдерлин Ф. 49, 294
Гельмгольц Г. 462, 473, 574, 1094
Гендель Г.Ф. 570, 692
Генисаретский О.И. 68
Генрих VIII 833
Георге С. 417
Гераклит 111, 114, 928
Гербарт И. 204
Гервер Л.Л. 344, 422, 576, 597, 598
Геродот 300, 373
Герцен А.И. 76, 313, 314, 555
Гершензон М. 303, 305, 322, 323,332, 335, 444,. 449
Гессе Г. 692, 978
Гете И.В.(Goethe J.W.) 27, 279, 353, 375, 410, 423, 432, 676, 821, 1000, 1052, 1062
Гиббон Э. 766, 767, 769, 772

Гизетти А.А.330
Гилберт С. 722–724, 730
Гильднер А. 315
Гинзбург В.Л. 1007
Гинзбург Е.Л. 1002
Гинсберг А. 755
Гинцбург Д. 594, 596
Гиппиус В.В.530
Гиппиус З. 51, 348, 357, 401, 425
Гиппократ 833
Гирин Ю.Н. 292–294, 329
Глез А. 543
Глинин Г.Г. 1008
Глинка М.И. 358
Глоцер В. 973
Глюк К.В. 865
Гоген П. (Gauguin P.) 19, 272, 493, 612, 624
Гоголь Н.В. 19, 66, 85, 106, 196, 294, 351, 354, 395, 440, 443, 884, 947
Годдис Я., ван (Hoddis J., van) 822
Годье-Бжежка А. 703
Голдстейн Д. 971, 978, 993
Голиченков В.А. 1091, 1103, 1112
Голль И. (Goll I.) 705, 825
Головин А. 886
Голосовкер Я. 332, 418
Голсуорси Дж. 778
Гомер 49, 56, 185, 422, 714, 720, 722, 905, 916, 922, 928
Гонеггер (Онеггер А.) 433, 434
Гонкур Э. и Ж. 666
Гончаренко С.С. 598
Гончаров Б.П. 594, 599, 601
Гончаров И.А. 196, 898
Гораций 194, 320, 910
Горбунов А.Н. 689
Горлов Н. 420
Горнон А. 595, 861
Горнфельд А.Г. 331, 519
Горных А.А. 291
Горький М. (Пешков) 454, 677, 896, 971, 1004
Готорн Н. 780
Готье С. 993
Готье Т. 721
Гофмансталь Г., фон (Hoffmannsthal H., von) 824, 833
Гранин Д. 1057
Греймас А.-Ж. (Greimas A.-J.) 64, 945, 993
Грехем Г. 476
Грибачев Н. 1064
Григорьев Б. 25
Григорьев В.П. 72, 294, 316, 345, 417, 520, 572, 598, 999–1004, 1006–1008, 1011–1013, 1028–1030, 1039, 1075, 1076
Григорьев О. 896
Гримм Я. 201
Грин А. 332

Гриффит Д. У. 762
Гронас М. 910
Гротовский Е. 989
Грюбель Р. 599
Губер А. 75
Гудмен Н. 64
Гумбольдт В., фон (Humboldt W., von) 68, 92, 104, 105, 114, 122, 138, 184, 190, 192, 194, 196, 200–203, 207, 210, 222, 281, 423, 988, 1074, 1076
Гумилев Н. 68, 69, 141, 679
Гуревич П.С. 1126
Гурмон Р. (Gourmont R., de) 611
Гуро Е.Г. 503, 993
Гурьянова Н. 989, 993
Гусев М.В. 1112
Гусман Б. 316
Гуссерль Э. (Husserl, E.) 415, 421, 426, 845
Гутенберг И. 53, 557, 710, 714
Гуттен У., фон 432, 433
Гюго В. (Hugo V.) 603, 610
Гюйгенс Х. 476
Гяда С. 914, 919, 921, 927, 929–932, 935–944, 946, 948, 949

Давид С.-Ш. (David S.-Ch.) 621
Давыдов Д.М. 992
Дали С. 1093, 1113
Даль В.И. 11, 978, 999, 1003, 1004, 1009, 1011, 1031, 1032, 1034, 1038, 1039, 1068, 1071, 1075, 1076
Даниил, пророк 718
Данн Дж. У. 760
Данте 44, 74, 305, 355, 410, 713, 721, 914, 1003, 1025
Дарвин Ч. 169, 451, 487, 561
Даррелл Л. 985
Даттон П. 601
Даукантас С. 917
Де Ман П. 64, 90
Дебор Г. 58
Дебюсси К.-А. (Debussy C.-A.) 657
Дега Э. (Degas E.) 84
Декарт Р. 15, 16, 122, 387, 470, 481, 728
Декомб В. (Descombes V.) 1117
Делез Ж. 43, 58, 90, 117, 119, 120, 122, 145, 146, 702, 758, 865, 1117, 1126
Деллюк Л. 73
Делоне Р. 276
Дени М. (Denis M.) 624
Державин Г.Р. 681, 911, 1023, 1066, 1070
Деррида Ж. (Derrida J.) 43, 53, 90, 146, 865, 957, 993
Деснос Р. (Desnos R.) 73
Дешан Э. (Deshamps E.) 678
Джакометти А. 701, 705
Джеймс Г. 128, 768, 778–781
Джиллспай А.Л. 730
Джинс Д.Х. 980
Джойс Дж. (Joyce J.) 45, 74, 89, 128, 303, 417, 703–708, 710–729, 731, 755–758, 760
Джолас Ю. (Жола Э.) 704, 706, 705–708, 726, 730

Джонсон Б. 725, 766, 767, 769, 772
Джонсон С. 183, 1073
Джотто 266
Дзержинский Ф.Э. 1058
Дивуар Ф. 666
Дики У. (Dickey W.) 691
Диккенс Ч. 183, 440, 777
Дили Дж. (Deely J.) 42
Дильтей В. 422
Длясин Г. 986
Добужинский М. 332
Добычин Л. 991, 995
Докинс Р. (Dawkins R.) 1075
Долинский В.А. 978, 996
Долланд Дж. 476
Домиций 838
Достоевская А.Г. 23, 31
Достоевский Ф.М. 19, 13, 23, 28–31, 45, 50, 52, 108, 129, 295, 320, 351, 354, 358, 416, 443, 452, 509, 655, 679, 689, 1017, 1027, 1034, 1042, 1046, 1047, 1055, 1063
Драгомощенко А. 595
Дрие Ла Рошель П. 705
Друскин М.С. 333
Друскин Я.С. 418, 1001
Дубин Б. 105
Дуглас А., лорд (Duglas A., lord) 682
Дудова Л.В. 703
Дункан Р. 709
Дурново М.В. 973
Дусэ Ш.-К. (Doucet Ch.-C.) 666
Душенко В.В. 1004
Дьяконов Л.В. 956, 957, 983, 993
Дюамель Ж. (Duhamel G.) 611, 612
Дюбюффе Ж. (Dubuffet G.) 96, 97
Дюллак Ж. 73
Дюмезиль Ж. (Dumйzil G.) 88
Дюрер А. 266
Дюфренн М. 63
Дюшан М. (Duchamps M.) 705
Дягилев С.П. 18, 24, 32, 69, 293, 657

Евреинов Н.Н. 24, 294, 961, 990
Евстратий 869
Евтушенко Е. 952, 993
Еггелинг В. 705
Егоров Б.Ф. 985
Елачич Й. 574
Ельмслев Л. (Hjelmslev L.) 941, 944, 949–951
Епихин С. 339
Еремеев В.Е. 1112
Еременко А. 49, 899
Ермилова Е.В. 290, 982, 993
Ермолаева В. 333
Есенин С.А. 300, 302, 312, 418, 688, 705, 955

Есперсен О. 52
Ефремов М.Н. 1099
Ефремова Т.Ф. 1076

Жаккар Ж.-Ф. 292
Жамм Ф. (Jammes F.) 660
Жан Поль 127
Жарри А. (Jarry A.) 661
Жегин Л.Ф. 79
Жене Ж. (Genkt J.) 620
Женетт Ж. (Genette J.) 64, 89
Жени Л. (Jenny L.) 47, 53
Жид А. (Gide A.) 18, 620, 654, 666, 677, 705
Жинкин Н.И. 144, 251, 263, 291, 332, 598
Жирмунский В.М. 63, 289, 357, 593, 600
Житомирский Д.В. 598
Жолковский А.К. 978, 982, 993
Жукова О.А. 1001, 1029
Жуковский Д.Д. 593, 601
Жус М. 728

Заболотский А.А. 978, 980
Заболоцкая Е.В. 974, 980, 993, 994
Заболоцкая Л.А. 956, 980
Заболоцкая Н.А. 956, 957, 980
Заболоцкий Н.А. 132, 689, 690, 952, 952–955, 957–959, 961–966, 968–971, 973–984, 993–995
Заболоцкий Н.Н. 970, 974, 980, 993, 994
Завьялов С. 595
Задыхайло И.Б. 1112
Зак Г. (Sack G.) 822
Заливадный М. 1106
Залогина О. 896
Замятин Е. 24, 25, 321, 322, 327, 335, 450, 454, 514
Заран Ф. 600
Засорина Л.Н. 1040
Захария, пророк 718
Звегинцев В.А. 912
Звягинцев Н. 902
Зданевич И. 38, 39, 569
Зедльмайр Г. 64
Зелинский К.Л. 600
Зелинский Ф.Ф. 330, 383, 421, 426
Зельченко В. 883
Зенкин А.А. 1083, 1104, 1115
Зеньковский В. 418
Зильберберг К. 64
Зинченко В.П. 75, 140
Злобинская А. 986, 994
Знаменская И. 888
Золотоносов М.Н. 426
Золян С.Т. 1002
Зонтаг С. (Sontag S.) 64
Зощенко М.М. 144, 242, 332, 705, 758, 1006
Зукофски Л. 705, 709, 755, 809, 818

Ибсен Г. 30, 349, 351, 354, 355, 358, 374, 440
Иванов Вс. 705
Иванов Вяч. Вс. 75, 420, 1002
Иванов Вяч. И. 63, 73, 142, 149, 202, 245, 246, 277, 280, 281, 289–290, 305, 306, 314, 337, 345, 357, 360, 367, 419, 422, 424, 425, 576, 579, 589, 675, 1006, 1007
Иванова А. 708, 781
Иванова Е.В. 134, 318
Иванов-Разумник Р.В. 72, 112, 299, 300, 312–315, 317, 322, 323, 331, 335, 372
Иеромуза В.М. 980
Иероним, святой 713
Изер В. 49, 52, 63
Изосократ 714
Иисус Христос 18, 19, 160, 163, 226, 274, 276, 419, 435, 458, 655, 656, 717, 718, 809, 854, 890, 920, 921, 928, 929, 968, 1008, 1017
Иконников-Галицкий А. 881, 899, 900, 908
Икскюль Я. (Uexkьll J.) 11, 32
Иловайский Д.И. 312
Ильин И.П. 47, 53, 83, 89
Инайят Хан Х. 576, 598
Ингарден Р. (Ingarden R.) 63
Иоанн Богослов (также святой Иоанн) 375, 421, 458, 717, 718, 953
Иоанн Кронштадтский 975
Ирвинг В. 780
Иртеньев И. 892, 908, 909
Исаев С. 25, 28, 31
Исаия, пророк 160
Исаков О.А. 1114
Искандер Ф. 1000
Искренко Н. 873
Истман М. 705
Истомин К. 877
Кабашинскайте Б. 917

Каган В.Ф. 1118
Каган М.И. 330, 1118
Каган М.С. 99, 100
Кагаров Е. 970, 994
Казаков В. 885
Казакова Р. 898
Казанская Л. 344
Казарин Ю. 882
Казнина О.А. 332
Каидзава Х. 119
Кайзер Г. 24
Какинума Н. 301
Калер Э. 272
Каллер Дж. 63
Кальвино И. 985, 994
Кальдерон П. (Calderyn P.) 8
Кальпиди В. 881, 882, 888, 893
Камбьязо Л. 19
Каменев Л.Б. 1003
Каменкович М. 902

Каменский В. 34, 322, 420, 576, 583, 876
Каммингс Э. Э. 709, 797
Камю А. (Camus A.) 620
Канаев И.И. 1118
Канджиулло Ф. (Cangiullo F.) 666
Кандинский В.В. 5, 71, 79–82, 141, 142, 149, 264, 286, 287, 324, 225, 332, 344, 357, 393, 418, 705, 845
Кант И. (Kant E.) 14, 40, 208, 226, 379–381, 387, 395, 436, 653, 826, 920
Капнист В. 589
Карадек Ф. (Caradec F.) 615–618
Карамзин Н.М. 223, 509, 1034
Каратыгин В. 73
Караулов Ю.Н. 1002
Карл Орлеанский (Charles d'Orlйans) 658
Карл Пятый 17
Карнап Р. 420
Карпфен Ф. (Karpfen F.) 55
Карре К. (Carre C.) 666
Карри Х. (Curry H.) 107
Карсавин Л.П. 330, 421,
Картер А. (Carter A.) 686
Картье-Брессон А. 705
Карцевский С.И. 94, 247, 905, 912
Кассирер Э. 63
Кастнер Ж. 721
Касьянов М. 957, 970
Кафка Ф. (Kafka F.) 30, 45, 89, 705, 707, 758
Кацюба Е. 863, 870, 875, 877
Кашниц-Вайнберг Г. 64
Квинтилиан 711, 719, 720
Квятковский А.П. 589–594, 596, 597, 599–601, 690
Кедров К. 999, 1097, 1105, 1106, 1115
Кейдж Дж. 686, 687, 691, 759, 760
Кекова С. 893, 898, 900, 956, 957, 959, 994
Келдыш М.В. 1111
Кенко-Хоси 1056
Кеннер Х. 718
Кено Р. (Queneau R.) 86, 705
Кеплер И. 470, 474, 481
Керенский А.Ф. 352, 358
Кибиров Т. 999
Киктев М.С. 1007, 1029
Ким Ю. 906, 910
Киперман Ж. 886
Киплинг Р. 778
Кипнис Б. 595
Кирилл и Мефодий 557
Клее П. (Klee P.) 82, 705, 990
Клеопатра, царица 22, 682
Климов В. 904
Клодель П. (Claudel P.) 311, 611, 705
Клыкова Е. 961
Клюев Н.А. 300, 301, 312, 335, 398, 399, 403, 405, 406, 413, 425–427, 1023
Кнебель М.О. 5

Князева Е.Н. 95, 99, 101, 102–104, 111, 1027, 1029
Кобринский А.А. 977, 994
Коваль В. 881
Коварский Н. 600
Ковтун Е.Ф. 338–340, 546
Ковтунова И.И. 572, 877, 879, 880
Коган П.С. 585, 1044
Коген Г. 385, 425, 1118
Кожевникова Н.А. 879
Козовой В. 83, 85, 86, 298, 309, 665
Кокюла Б. 64
Колапьетро В. (Colapietro V.) 42
Колейчук А. 1104
Колейчук В.Ф. 1083, 1104, 1112, 1115
Колесов В.В. 422
Колмогоров А.Н. 64, 327, 1002
Колодяжная Л.И. 1001, 1006, 1007, 1028, 1029
Колумб Х. 488, 568, 1007, 1021
Кольридж С.Т. 816
Комаров В.М. 1114
Комарова Ю. 1101
Комиссаржевская В.Ф. 685
Компаньон А. 90
Конструктор Б. 595
Конт О. (Comte A.) 34
Конюс Г.Э. 576
Копелев Л. 821
Корбьер Т. (Corbiиre T.) 611
Коржавин Н. 1003
Корнев С. 46, 53
Корнилов Ю.А. 1099
Корнуэлл Н. 704, 705
Коробов В.А. 1114
Коробов В.Н. 1094, 1116
Королев Л.Д. 1098, 1099, 1115
Коротков Е.В. 1085, 1116
Коротков К.Г. 1092, 1115
Корчак Я. 1027
Косиков Г.К. 83, 620
Костомаров В.Г. 1002
Косыгин А.Н. 1102
Коуэлл Г. 705
Кракауэр З. 73
Красавченко Т.Н. 703, 704
Красильникова Е.В. 958, 971, 994
Краснова О. 996
Красс 838
Крейн Х. 730
Крейчи С. 1106, 1113
Крепс М. 880, 881, 889, 899, 909
Крестинский А. 891
Кржижановский С. 305, 332, 345
Кривулин В. 883, 888, 891, 892, 896

Крили Р. 709
Кристал Д. (Crystal D.) 1074
Кристева Ю. (Kristeva J.) 43, 45, 46, 53, 58, 64, 89, 120–122
Кристи В.Г. 430
Кросби Г. 730
Кросби К. 730
Кроче Б. (Croce B.) 63, 421, 728, 1001
Крусанов А.В. 292, 344, 420, 598
Крученых А.Е. 37, 38, 114, 246, 287, 297, 322, 420, 425, 426, 519–521, 567, 568, 576, 999, 1005, 1014, 1019
Крылов И.А. 602
Кубарев А. 594, 596
Кубин А. 276
Кувшинов Ф. 985, 994
Кугель А. 24
Кузмин М. 22, 589, 679–683, 689, 690, 958, 993, 1007
Кузнецов П. 337, 531
Кузнецова А.И. 1076
Кузьминский К. 573, 597, 599
Кук Д. 1094
Куллэ В. 873, 883
Кульбин Н. 322, 330, 343, 344, 547
Кульчицкий М.В. 1004
Кун Т. 1002
Курбе Г. 531
Курганов Е. 954, 994
Курганцев А. 1113
Курдюмов Г. 1099, 1115
Курдюмов С.П. 99, 101, 103, 104, 1027, 1029, 1112
Курехин С. 312
Кусков С.И. 340, 1002, 1029
Кучерявкин В. 37, 883, 888, 889, 899, 902, 906–909
Кушнер А. 1004
Кушнер Б. 574, 597
Кьеркегор С. (Kierkegaard S.) 25–28, 31, 32, 970

Лабрюйер Ж. 242
Лавров А.В. 689
Лаврухин А.М. 992
Лавуазье А. 473, 476
Лакан Ж. 865, 961–963, 978, 980–982, 994, 1117
Лаку-Лабарт Ф. 90
Ламарк Ж.-Б. 169
Ламе Г. 167
Лангер С. 63
Ландоу Дж. (Landow J.) 45, 53
Лао-Цзы 1027
Лаплас П.-С. 457, 458
Лаппо-Данилевский А.С. 312
Лаптев М. 891
Ларин Б.А. 69, 96, 417
Ларионов М. 958
Ларошфуко Ф., де (La Rochefoucauld F., duc de) 21, 32

Ласенер П.-Ф. (Lacenaire P.-F.) 615
Ласк Э. 385
Ласкер-Шюлер Э. (Lasker-Schüler E.) 827
Лафорг Ж. (Laforgue J.) 611
Ле Брэн А. (Le Brun A.) 621
Ле Фоконье А. 276
Левая Т. 344
Леве П. (Levet P.) 615
Левертов Д. 709, 755
Левин А. 47, 885, 901
Левин Ю.И. 64, 288, 1000, 1029
Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss C.) 63, 686–687, 691, 911, 912
Левкович-Маслюк Л.И. 1116
Левонтина И.Б. 906, 912
Леже Ф. 705
Лейбниц Г. 59, 101, 118–120, 122, 174, 219, 514, 557, 1003, 1117, 1121, 1122
Лейкин В. 884, 899–901, 903
Лейрис М. 727
Леклер С. 961
Лекманов О. 288, 957, 994
Лекомцева М.И. 950, 985
Леконт де Лиль Ш. 422
Ленин В.И. 73, 1014, 1015, 1018–1020
Леонардо да Винчи 85
Леонов Л. 242
Леонтьева О.Т. 598
Лермонтов М.Ю. 19, 195, 351, 358, 404, 405, 425, 426, 574, 589, 598, 675
Летов С. 595
Летучий В. 828–831
Либерова Л. 1113
Либих Ю., фон 476
Ливий 836
Лившиц Б. 315, 316, 329, 335, 336, 425, 505, 506
Лидин В. 705
Лиетувис М. 916
Линдекенс Р. 64
Линдсей П. 861, 878
Линецкая Э. 32
Линней К. 897
Линцбах Я. 420
Липавская Л. 963
Липавский Л.С. 418, 953, 970, 980, 994
Липпс Т. 721
Липшиц Ж. 705
Лисицкий Л. 331, 705
Литягина Л.А. 1113
Литтре Э. (Littrй E.) 11
Литягина Л.А. 1113
Лифарь С. 18, 19, 32
Лихачев Д.С. 422, 1001
Лихтенштейн А. (Lichtenstein A.) 822
Лобанов Ю. 986

Лобачевский Н.И. 71, 199, 450, 484, 494
Локк Дж. (Locke J.) 59
Ломазов В. 863
Ломоносов М.В. 592, 980, 1034
Лопухина Е.Ф. 1017
Лоренц К. (Lorenz K.) 100, 102
Лосев А.Ф. 63, 112, 113, 134–136, 147, 290, 300, 419, 973, 974, 975, 994, 1007
Лосев Л. 883, 887, 891, 910
Лосский Вл. 418
Лосский Н. 13, 31, 328, 330, 421
Лот А. 705
Лотман Ю.М. 45, 47, 53, 64, 876, 912, 975, 994, 1001, 1002, 1100, 1101
Лотреамон, Дюкасс-Лотреамон (Lautréamont) 86, 89, 121, 290, 620–621, 705
Лотц Э. В. 822
Лотце Г. 204
Лоуренс Д. Г. 417, 703
Лощилов И.Е. 625, 952, 954, 968, 969, 974, 975, 982, 994
Луини Б. 18, 19
Лукин В.А. 1002, 1029
Лукомников Г.Г. 992
Лукреций 305
Луллий Р. 219, 955
Луначарский А. 337
Лундберг Е.Г. 331
Лурия А. 144
Лурье А.С. 73, 330, 344, 579
Льюис У. 703, 710, 756, 759
Лэм Ч. 766
Любимов Ю. 24
Любищев А. 1057
Люли Ж.-Б. 570

Мавлевич Н. 621
Мажанди Ф. 474
Мажюлис В. (Maïiulis V.) 918, 931, 941, 942, 951
Мазинг-Делик И. (Masing-Delic I.) 977, 978, 995
Майер Р. 473, 474, 481
Македонов А.В. 993
Маклюэн М. (McLuhan, M., также Мак-Люэн, Маклуэн) 708, 710, 725
МакМиллан Д. (McMillan D.) 707
Маковский М.М. 880, 912
Маковский С.К. 1015, 1023
Максимов Д.Е. 3, 22, 32, 983
Макхью, профессор 715
Малевич К. 37, 54, 65, 72, 287, 294, 305, 322, 325, 330, 331, 333, 335–338, 342, 503, 519, 523, 528–531, 543, 705, 986, 1104
Малерб Ф. 684
Малишевский М.П. 584–586, 588, 589, 592, 594, 596, 598, 599, 601
Малларме Ст. (Mallarmé St.) 5, 20, 74, 85–87, 89, 110, 121, 206, 298, 359, 624, 625, 628, 631, 651–654, 656, 657, 666, 693–697, 711, 721, 724, 826, 832
Мальцева И. Г. 831, 832
Мамардашвили М.К. 1125, 1126
Мандельброт Б. 280

Мандельштам О.Э. 44, 48, 52, 65, 73–75, 141, 143, 146, 147, 287, 288, 293, 305, 344, 423, 425, 507, 690, 829, 831, 855, 870, 880, 911, 950, 1001, 1006, 1007, 1011, 1020, 1029, 1040, 1043, 1047, 1067, 1070
Манн Т. 865, 904, 1063
Мансуров П. 333, 529, 531
Мантенья А. (Mantegna A.) 19
Маринетти Ф.Т. (Marinetti F.T.) 362, 363, 367, 368, 420, 519, 666, 705, 727
Мариотт Э. 467
Марк Ф. 275
Марк Аврелий 129
Марк Антоний 1062
Марков В.Ф. 36–39, 420, 572, 689, 954, 995
Маркс К. 286, 355, 612
Мароши В.В. 973, 974, 976, 978, 995
Марр Н.Я. 915, 957
Марсилио Фичино 138
Марти А. 223
Мартынов В. 1083, 1104
Масааки Н. 1086
Матвеева Н. 593, 898
Матисс А. 275, 705, 756
Матурана У. (Maturana U.) 103–105
Матюшин М.В. 72, 79, 294, 325, 328–330, 333, 335, 337, 341–343, 345, 484, 503, 504, 529, 530, 543, 571
Маутнер Ф. 382
Махов А.Е. 422
Машинская И. 887
Машо Г., де (Machaut G., de) 678
Маяковский В.В. 6, 20, 34, 36, 39, 41, 45, 137, 293, 294, 297, 322, 345, 353, 358, 420, 568, 576, 579, 589, 610, 656, 874, 880, 898, 991, 1001, 1004, 1006, 1007, 1012, 1013, 1024, 1026, 1027, 1029, 1030, 1034, 1040, 1043–1045
Медведев П.Н. 1118
Межиров А. 1005, 1006
Мейен С.В. 1004
Мейерхольд Вс. Э. 22, 330, 345
Мейлер Н. 692
Мейринк Г. 966, 985
Мелетинский Е.М. 996
Мельников А. 867
Мельников В. 48
Мемлинг Г. 476
Менделеев Д.И. 199, 467, 468, 474
Мередит Дж. 778–781
Мережковский Д. 426, 1045
Мережковский К.С. 426
Мериме П. (Mérimée P.) 676
Мерлин В. 957
Мерло-Понти М. 830
Меткалф А. (Metcalf A.) 1074, 1076
Меттерних К. 477
Метц К. (Metz C.) 64
Меценже Ж. 543
Мечковская Н.Б. 75

Мешонник А. 90
Микеланджело Буанаротти 278, 492
Миланич О. 1099
Милле Ж.-Ф. (Millet J.-F.) 602
Миллер Г. 687–688, 692
Миллер Дж.Х. (Miller J.H.) 53, 90
Мильтон Дж. 772
Минковский Г. 484
Минский Н.М. 331
Минц З.Г. 290
Мирендорф К. 73
Мислер Н. 339
Митрофанов Арс. 316
Митурич П.В. 1012
Митюшов П. 901
Михайлов Ал. 599
Михайлов А.В. 422
Михайлов А.Д. 21
Михайловская Т.Г. 992
Михальская Л.В. 703
Мицкевичюс А. 917
Мишле Ж. 728
Мишо А. 298, 705
Мнацаканова Е. 595, 861, 862, 878, 988, 995
Моль А. (Moles A.) 55, 64
Мондриан П. 88, 705
Монтень М. 432
Монэ К. (Monet C.) 26
Мор Т. 432
Мордерер В.Я. 829–831
Морозов В.П. 598
Морозова А. 601
Моррис Ч.-У. (Morris Ch.W.) 58, 93
Мохой-Надь Л. 82, 705
Моцарт В.А. 1113
Мочульский К.В. 301
Мстиславский С.Д. 300, 335, 372
Музиль Р. (Musil R.) 31, 303, 514
Мукаржовский Я. 63
Мур М. 756
Мурат В.П. 689
Муретов М.Д. 421
Мэн Рэй 705
Мюллер М. 198, 199
Мюнтер Г. 276
Мяло К.Г. 598
Мясин Л. 24, 32

Набоков В.В. 49–51, 53, 294, 978, 993, 1006, 1066
Назаренко А. 839
Налимов В.В. 95
Наполеон Бонапарт 477, 607, 610, 1062
Насир-Эддин Т. 484

Настопка К. (Nastopka K.) 951
Наторп П. 385, 387
Наттьез Ж.-Ж. 64
Наумов Н.А. 1077, 1101, 1102, 1112–1116
Наумова Н.В. 1077, 1093, 1105, 1112, 1093
Невзглядова Е.В. 600
Невинсон С.Р.У. 703
Недоброво Н.В. 426
Некрасов В.Н. 986
Некрасов Н.А. 681, 1063
Некрасова Е.А. 879, 898, 912
Нельсон Т. 45
Нижинский В. 655, 657
Никитаев А.Т. 975, 994
Николаева Т.М. 875
Николай Кузанский 419
Николина Н.А. 865, 873, 878, 898
Никон, патриарх 451
Никонова Р. (Таршис) 570, 595, 861
Ницше Ф. (Nietzsche F.) 112, 199, 202, 203, 296, 298, 302, 303, 306, 347, 352, 354, 355, 424, 452, 470, 841, 845, 993
Нобель А. (Nobel A.) 6
Новалис 114, 122, 127, 245, 348, 357
Новиков В. 880, 902, 912
Новиков Л.А. 1002, 1004, 1029
Новикова М.В. 1114
Новиков-Прибой А. 705
Нойманн П.Г. (Neumann P.H.) 915, 951
Норман Д. 861
Нуаре Л. 199
Ньютон И. 466, 470, 473, 474, 476, 481, 557, 663

Облоимевский Д. 290
Обухов Н. 344
Овидий 320, 421, 917
Овсянико-Куликовский Д.Н. 63, 135, 136, 212
Огинский М. 1093
Одоевский А. 589
Одоевцева И. 51
Ожегов С.И. 1000, 1003, 1004, 1009, 1027
Озеров Л.А. 996
Окуджава Б. 593, 601
Олейников Н. 971
Ольшевский Т. (Olshewsky T.) 42
Опарин А. 1115
Орешин П. 312
Оруэлл Дж. (Орвелл Дж.) 1008
Останин Б. 37
Остен Дж. 766, 777
Острогорский В. 600
Офертас Ст. (Ofertas St.) 701
Охоцимский Д.Е. 1112, 1116
Очеретянский А.И. 988, 995
Ошо 692

Павел, ап. 155, 507
Пави П. 64
Павлов И.П. 254, 330,
Павлова Н. 824
Павлович Н.В. 879, 912
Пазолини П. 64
Пайман А. 41, 290
Палладий 833
Пальцев Н. 689
Панкин А. 1083, 1104, 1114
Панов М.В. 37, 291, 293, 598
Панова Л.Г. 294, 950
Панфилов В.З. 251, 420
Панченко А.М. 869, 878, 880, 912
Папийон М. (Papillon M., de) 615
Папюс 995, 956, 958, 971, 973–975, 978, 979, 981, 994
Парнис А.Е. 337, 338, 522, 984, 995
Парфенов Л. 1006
Пархоменко Г.Ф. 301, 303
Пастернак Б.Л. 44, 53, 294, 420, 880, 898, 999, 1003, 1005, 1012, 1026, 1045, 1047
Пауль Г. 228
Паунд Э.Л. 703, 709, 756, 757
Пеги Ш. 705
Пейруте К. 64
Пейсахович М.А. 600
Пейтер У. 678
Пелипенко А.А. 824
Перикл 435
Перминова Н.И. 993
Перс С.-Ж. 705
Перцова Н.Н. 520, 570, 573, 976, 995, 1039, 1075, 1076
Пестова Н. 821, 823, 826, 831, 832, 841
Петер М. (Péter M.) 1002, 1030
Пети П. (Petit P.) 25, 32
Петников Г. 246, 357, 506, 507, 509
Петр, святой 492, 722
Петр Первый 24, 557, 1017, 1042
Петрарка Ф. 432, 443
Петров Н. 24
Петрова З.Ю. 879, 912
Петров-Водкин К.С. 300, 327, 330, 332, 335, 483, 529, 530
Пикар М. (Piquard M.) 845
Пикассо П. (Picaso, Picasso P.) 5, 13, 18–20, 25, 31, 274, 276, 279, 281, 361, 362, 365, 366, 494, 529, 544, 624, 705, 756, 757, 1041
Пико де ла Мирандола 432
Пильняк Б. 705
Пиранделло Л. 279, 281
Пирогов Н.И. 199
Пирс Ч.С. (Peirce Ch.S.) 11, 34, 35, 39–42, 59, 60, 824, 879
Пискунов В.М. 301, 303
Пифагор 122, 460, 721
Планк М. 484

Платов Ф. 574, 575, 584, 589, 594, 597
Платон 13, 32, 470, 663, 694, 714, 723, 724, 813, 835, 845, 933, 1097
Платонов А.К. 1112
Платонов А.П. 114, 294, 345, 959, 990, 991, 995, 1005, 1112, 1117
Плейне М. 89
Плешанов А. 986
Плиний 373
Плотин 138
Плоткин В.Я. 565, 567, 572, 573
Плотникова И. 1114
По Э.А. (Poe E.A.) 664
Повелихина А. 328, 329
Подорога В.А. 961, 968, 984, 988, 995
Познер Р. 61
Пойзнер Б.Н. 95
Пойнсот Дж. (Poinsot D.) 59
Пол Э. 705, 730, 758
Полан Ж. 705
Поливанов Е.Д. 565, 593
Полонский В.В. 1004
Полоцкий С. 862, 1100
Полторацкая Н.И. 88
Польдяева Е. 343, 344
Поляк Л.М. 1005, 1006
Поляков А. 868
Поморска К. (Pomorska K.) 39
Понж Ф. 696
Понкьелли А. 722
Попов Е.А. 825
Попов Ю.П. 1112, 1116
Попова И.Л. 129
Попова Л. 79
Порфирий (Porphirius Tirius) 11, 12, 32
Постовалова В.И. 281
Потебня А.А. 63, 133, 138, 147, 177, 198, 199–211, 213, 307, 395, 417, 419, 423, 424, 565
Поуп А. 712, 713, 766, 767, 769, 772
Поцепня Д.М. 1001, 1029
Почепцов Г.Г. 75
Пратт С. (Pratt S.) 50, 51, 53
Предтеченский С. 316
Пржевальский Н.М. 1007
Пригов Д.А. 908, 1005, 1006
Пригожин И. 99, 104, 1002, 1027, 1029
Пришвин М. 329
Пробштейн Я. 897
Проворов С. 595
Прокопьев А. 828, 830, 831
Прокофьев С. 293, 330
Прокофьева Н. 595
Пропп В.Я. 63, 88
Проскурин С.Г. 919, 921, 938, 950, 953, 955, 960, 961, 965, 966, 970, 971, 996
Прудон П.-Ж. (Proudhon P.-J.) 604
Пруст М. (Proust M.) 5, 17, 18, 20–22, 26, 32, 45, 89, 128, 145, 303, 619, 756, 890, 1125, 1126

Прянечников В.Е. 1114
Птолемей 59
Пуанкаре А. 327, 469, 470, 473–476, 481
Пуле Ж. (Poulet G.) 697, 698
Пумпянский Л.В. 330, 530, 1118
Пунин Н.Н. 73, 330, 337, 530, 841
Пушкарь В.Я. 1114
Пушкин А.С. 6, 12, 39, 53, 193, 195, 198, 294, 303, 322, 351, 353, 358, 374, 386, 394–398, 404, 407, 410, 416, 422, 424–426, 471, 472, 509, 524, 527, 545, 546, 574, 589, 676, 681, 684, 705, 868, 889, 898, 906, 975, 980, 994, 996, 1001, 1003, 1005–1007, 1014, 1017–1020, 1023–1025, 1029, 1030, 1034, 1045, 1047, 1062, 1113, 1115
Пфемферт Ф. (Pfemfert F.) 820
Пышновская З.С. 276
Пыпин А.Н. 958, 995
Пэрна Н.Я. 325, 330, 426
Пярли Ю. 887, 912
Пяст В. 590, 599
Пятигорский А.М. 968, 985

Раабе П. (Raabe P.) 821
Рабинович В.Л. 971, 995
Рабинович С.Л. 984
Рабле Ф. (Rabelais F.) 55, 387, 604, 615
Радищев А. 589
Радлов Э.Л. 13, 31, 530
Радченко О.А. 1076
Разаускас Д. (Razauskas D.) 949, 951
Райнер В. (Rheiner W.) 840, 841
Райхенбах Х. 420
Рамо Ж.-Ф. 570
Рамус П. 465
Рапер К. 421
Расин (Racine J.) 655, 656
Раск Р. 917, 918, 949
Раскин (Рескин) Дж. (Ruskin J.) 678, 712
Раскин Д. 911, 912
Рассел Б. 419, 420
Рассел Л.Дж. (Russel L.J.) 59
Рафаэль 191, 266
Ревентло Э. (Reventlow E.) 846, 849
Реверди П. 705
Ревзина О.Г. 294, 572
Редько А.М. 330
Реза Л.Г. 930
Рейес А. 705
Рейский Я. (Reiskii J.) 11, 32
Рейхлин И. 432
Рексрот К. 755
Рембо А. (Rimbaud A.) 86, 602, 602–615, 620, 666, 685, 712, 730, 919
Ремизов А.М. 22, 242, 300, 312, 331, 985, 1007
Реформатский А.А. 63
Рехтман Б.И. 1114
Ржевская Н.С. 83

Рибмон-Дессень Ж. 39, 705, 758
Ригби Д. 730
Рикарду Ж. 89
Риккерт Г. 208, 210, 421
Риль А. 473, 474
Рильке Р.М. (Rilke R.M.) 128, 329, 626, 705
Риман Б. 484, 494
Риффатерр М. (Riffatterre M.) 47, 53, 63
Ричардс А. 64
Риччи Д. 358
Ришар Ж.-П. (Richard J.-P.) 64, 88
Роб-Грийе А. (Robbe-Grillet A.) 58
Рогоза А.Н. 1099
Роден О. 329
Роденбах Ж. 666
Родин А.В. 13, 32
Роднянская И.Б. 600, 971, 974, 995, 1028
Родченко А. 79, 293, 345
Рождественский Р. 591, 593
Розанов В.В. 297, 328, 422, 684, 994, 1008, 1062
Розанова О. 322
Розенов Э.К. 585
Роллан Р. 1063
Романов А.Н. 1019
Романов П. 705
Росинас А. (Rosinas A.) 951
Рославец Н. 73, 344
Росс Дж.Р. 760
Ротшильд М. 477
Руайер Ж. (Royuge J.) 654
Рубенс П. 477, 602
Рубинер Л. (Rubiner L.) 73, 825, 841, 846, 850, 851
Рубинштейн Л. 909, 912
Рублев А. 1003
Рузвельт Ф. 948
Румянцев С.Ю. 344, 455
Руссе Ж. 64
Руссель Р. 705
Руссо А. 274
Руссо Ж.-Б. (Rousseau J.-B.) 651, 655
Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 659
Рутра Т. 730
Рындин П.П. 358
Рюве Н. 64
Рюш Ю. 722

Сабаляускас А. (Sabaliauskas A.) 917, 951
Сабанеев Л.Л. 70, 73, 136, 294, 343, 344, 426, 576–584, 589, 592, 596–598, 601
Саввина Е.Н. 909, 912
Савицкий К.А. 530, 531
Савушкина Н. 901
Сад, Маркиз де (Sade, Marquis de) 620–622
Садомсков Д.А. 1114

Сазина Е. 871
Сазонова Л.И. 862, 877, 878
Саккери Д. 484
Сакулин П.Н. 485
Саллюстий 833
Самойлова Э.Е. 1116
Сансовин 833
Сапгир Г. 864, 868, 869, 874, 908, 1106
Сапогов В. 975, 995
Саррот Н. (Sarraute N.) 58
Сартр Ж.-П. (Sartre J.-P.) 30, 55, 303, 620, 1058, 1117
Сафронов Н. 1093
Сахаров А.Д. 1001, 1027
Сахно И.М. 520
Саша Черный, см. также Черный С. 51, 681, 690
Свешников А.Г. 1028
Свифт Дж. 767, 769, 772
Себеок Т. (Sebeok T.) 59
Северская О.И. 879, 912
Северянин И. 576, 579, 677, 679, 1034
Севинье, Мадам де (Sévignй, M-me de) 21
Сегал Д. М. 288, 1029
Седакова О.А. 422, 1006, 1028, 1029, 1126
Сезанн (Сезан) П. (Cézanne P.) 5, 20, 70, 276, 493, 494, 507, 529, 531, 757
Сейдж Р. 730
Сейлемсон Г.Дж. 730
Секачева О. 1102
Секст Эмпирик 11
Селин Л.-Ф. (Céline L.-F.) 86
Сельвинский И. 590, 591, 594, 599
Семенова С.Г. 332
Семзе Т. 760
Сенека 835
Сенковский О. 589
Сен-Симон К.-А., граф де (Saint-Simon C.-H., comte de) 604
Сент-Бёв Ш.-О. (Sainte-Beuve Ch.-Aug.) 22, 32
Сепир Э. 571–573, 711, 863, 878
Сережников В.К. 585, 600
Серио П. (Sériot P.) 35
Серс Ф. 298
Сетницкий Н. 707
Сеченов И.М. 255
Сиверс Э. (Зиверс, Sievers E.) 600
Сигей С. 570, 864
Сиземский Б. 1101
Силард Л. 301, 304, 357, 953–955, 965, 968, 985, 995
Симонен А. (Simonin A.) 616
Синельников И. 955, 968, 983
Синнет А.П. 722
Сирвидас К. 942
Сироткин Н. 7, 33, 61, 65, 820, 841, 845, 848, 853, 854
Скалигер Юлий Цезарь 719
Скандура Ц. (Scandura C.) 964, 995

Скидан А. 868
Сковорода Г.С. 128, 965, 995
Скотт В. 198
Скрябин А.Н. 20, 69, 70, 73, 116, 286, 287, 293, 294, 343, 344, 360, 460, 576, 675, 686, 1080, 1081, 1106, 1107, 1112, 1114–1116
Скуратов Б.М. 311
Слонимский А. 307
Слуцкий Б. 898, 962
Слюсарева Н.А. 34
Смирнов В.И. 1116
Смирнов И.В. 1084, 1095
Смирнов И.П. 33, 40, 47, 53, 822, 880, 912, 963, 995
Смит В.Ф. 1013, 1017
Соколов А.Н. 255
Сократ 13, 27, 34, 521, 714, 720, 950, 993
Солженицын А.И. 6, 39, 1001, 1032, 1034, 1075
Соллерс Ф. (Sollers Ph.) 89, 121
Соллертинский И.И. 1118
Соловьев В. 245, 313, 418, 421, 428, 465, 1007, 1029
Сологуб Ф.К. 300, 453, 612, 679
Соснора В. 46, 881, 884, 886–888, 895, 898, 900
Соссюр Ф., де (Saussure F., de) 34, 35, 40, 42, 59, 60, 102, 116, 145, 242, 249, 250, 1002
Софокл 421, 435
Софронов А.В. 1064
Соффичи А. (Soffici A.) 666
Спасский С. 34, 316
Спенсер Г. 188, 189, 377, 426
Спиноза Б. (Spinoza B.) 10, 13, 32, 280, 281
Срезневский И.И. 111
Стайн Г. (Stein G.) 128, 146, 688, 704, 705, 707–709, 727, 751–763, 781, 782, 784, 785, 796
Сталин И.В. 948
Стамова Т. 756
Старобинский Ж. 64
Старостина Т. 343, 344
Степанов Н.Л. 963
Степанов Ю.С. 5, 7, 10, 15, 26, 28, 32, 35, 36, 41, 57, 61, 88, 93, 95, 107, 108, 280, 419, 420, 422, 602, 614, 615, 618, 620, 622–624, 628, 651, 655, 666, 760, 824, 831, 877, 880, 895, 912, 919, 921, 929, 938, 950, 953, 955, 960, 961, 965, 966, 970, 971, 996, 999, 1002, 1030, 1112, 1116
Степанова М. 888, 889, 894, 910
Степун Ф. 300, 332, 421
Стерн Л. 752, 756, 757, 759, 761
Стивенс У. (Stevens W.) 53
Стравинский И. 293, 570, 579
Стренд М. (Strend M.) 686, 687
Стриндберг А. 440, 472
Строганова Т.Ю. 1028
Строчков В. 886, 889, 899, 904, 907, 910
Струве Г. 977
Стучебрюков Б. 1115
Субботин С.И. 425
Суворов И.И. 984
Сувчинский П.П. 331
Судейкин С. 25

Суинберн А. Ч. 778, 780, 781
Суриков В.И. 530, 531
Суслова А. 50
Суховей Д. 867, 878
Сухотин А.М. 34
Сычев А. 890, 896
Сэнеан Л. (Sainéan L.) (Шэняну) 615
Сюлли-Прюдом Ф.А. 422

Тагер Е.Б. 1005, 1006
Тарасенко В.К. 94 – 96
Таратута С.Л. 880, 912
Тастевен Г. 420
Татаринова О. 831
Татлин В.Е. 73, 79, 286, 330, 333, 337, 342, 345, 529, 530, 841, 954, 990, 1003
Татур В.Ю. 1114
Тацит 940
Тейлор Дж. Ф. 715
Теннисон А. 711, 721, 777
Тереза, мать 1027
Терентьев И. 37, 316, 333, 569
Термен Л.С. 1081, 1099, 1113–1115
Тертуллиан (Tertullianus) 28
Тибоде А. (Thibaudet A.) 666
Тимашева О.В. 684, 691
Тименчик Р.Д. 288, 689, 1029
Тимофеев А.Г. 689, 690
Тимофеев Л. 599
Тиссен-Борнемисс, барон 24
Тиханов Г. 1126
Тихов А.В. 529
Тихонов А.Н. 1076
Тодоров Ц. (Todorov Tz.) 64, 290, 685, 691
Токарев Д.В. 418
Токлас Э.Б. 756, 757
Толанд Дж. 281
Толлер Э. (Toller E.) 823
Толстая Е. 977, 996
Толстая Т.Н. 977, 985, 996
Толстой А.В. 23–25, 32
Толстой А.Н. 24
Толстой Л.Н. 351, 353, 354, 416, 443, 509, 685, 993, 1001, 1042, 1071
Том Р. 1002, 1005, 1030
Тома А. 655
Томашевский Б.В. 330, 426, 594
Томсон Дж. 711
Топорков А. 337
Топоров В.Н. 288, 828–830, 954, 978, 985, 996, 1029
Торн К. 1054
Тракль Г. (Trakl G.) 705, 822, 826–832
Тредиаковский В.К. 592
Третьяков С.М. 575
Трифонов Н. 22, 32

Трифонов Ю. 1048
Троллоп Э. 766, 777
Тростников М.В. 675, 684, 691, 692
Трояновский А.В. 953, 975, 981
Трубецкой Н.С. 88, 102, 950
Трубецкой С.Н. 421
Трыков В.П. 703
Тульчинский Г.Л. 125, 1074
Тупи П. 689, 690
Тургенев И.С. 425, 472, 678, 1058
Туркин А. 902
Турнье М. 985, 996, 1117, 1126
Туфанов А. 333, 568, 569, 581, 601
Тынянов Ю.Н. 63, 70, 71–73, 137, 248, 294, 322, 330, 520, 593, 600, 760, 873, 874, 1001, 1002
Тышковская Л. 595
Тэсигахара С. 1105
Тюльпанов Д. 993
Тюрлеманн Ф. 64
Тютчев Ф.И. 28, 50, 195, 203, 311, 393–396, 400, 404, 408, 409, 410, 416, 423, 424, 426, 444, 471, 675, 831, 1037
Тютчев Н.С. 426

Уайльд О. (Wilde O.) 675, 677– 680, 682–684, 689, 690
Уатт Дж. 476, 477
Уваров В. 1102, 1103
Уваров С. 589
Удальцова Н. 79
Ужаревич Й. 975
Уильямс У. К. 303, 704, 705, 708, 751, 755–761
Уимсатт У. 64
Уитмен (Уитмэн) (Whitman W.) 506, 572, 610, 664, 755, 780
Уодсворт Э. 703
Уоллес Дж. 59
Уолтер А.К. (Walter A.K.) 951
Уоррен Р. 64
Уорф Б. 711, 1080
Урбутис В. 949, 951
Успенский Б.А. 64, 79, 985
Успенский В. 64
Успенский П.Д. 955, 965, 967, 968, 996
Уфимцева А.А. 419
Уэллек Р. 64
Уэллс Г. 778

Фабр Д'Оливэ А. 206
Фаворский В. 79, 345, 1003
Факкани Р. 985
Фарг Л.-П. 705, 726
Фаррер О. 717–719
Фарыно (Фарино) Е. 33, 36, 44, 53, 879, 912, 978, 989, 996, 1001, 1003, 1030
Фатеева Н.А. 7, 8, 43, 49, 53, 294, 624, 860, 874, 876, 878, 880, 912, 913, 986, 996, 999
Фатьянова М. 1101
Федерман Р. 46

Федин К. 705
Федорищев В.Е. 600
Федоров В.В. 962, 996
Федоров В.С. 319, 330
Федоров И. 557
Федоров Л. 708
Федоров Н.Ф. 960, 962, 978, 980, 982, 996
Федулов А. 48, 860, 867, 868
Фезерман Р. 46
Фейерабенд П. 55
Феофан (Говоров), епископ 975
Ферма П. 470, 481
Ферстер Х., фон 111
Фет А. 385, 422, 589, 890, 911
Фещенко (Такович) В.В. 7, 54, 125, 286, 416, 421, 702, 725, 756, 784, 1000, 1028
Фидий 279, 320, 357
Филиппов Б. 977
Филиппов Г. 982, 996
Филон Александрийский 421
Филон Иудейский 711
Филонов П. 72, 74, 93, 146, 147, 287, 333, 335, 337–342, 529, 533, 542–546, 602, 623, 983, 984, 995, 996, 1029
Философов Д. 69
Финкельштейн (Финкельстайн) Н. (Finkelstein N.) 691
Фихте И. Г. (Fichte J.G.) 826
Фицджеральд П. (Fitzgerald P.) 43, 53
Флобер Г. (Flaubert G.) 622
Флоренский П.А. 60, 63, 68, 79, 80, 98, 104, 118, 119, 130, 132–134, 148, 287, 290, 300, 325, 328, 332, 342, 417–419, 421, 423, 425, 514, 707, 974–976, 979, 994, 996
Флош Ж.-Н. 64
Фолей М. 730
Фома, святой (также Фома Аквинский) 713, 716, 717, 723, 724
Фоменко А.Т. 1083, 1104, 1116
Фонтаний Ж. (Fontanille J.) 64, 90
Фор Э. 73
Форд Ф. М. 703
Форш О.Д. 330, 332
Фосслер К. 63, 207, 208, 250, 421
Фофанов К.М. 681
Фрай А. (Frei H.) 63
Франк С. Л. 1117
Франковский А. А. 756, 761
Франс А. (France A.) 18, 21, 474
Франциск Первый 17
Фреге Г. (Frege G.) 93, 420
Фрейд З. (Freud S.) 57, 571, 687, 722, 957, 961, 982, 993, 994
Фрейденберг О.М. 905, 913
Френель О.-Ж. 476
Фридман Дж. (Friedman J.) 43, 53
Фробениус Л. 707
Фрост Р. 890
Фуко М. (Foucault M.) 43, 58, 864
Фэндерс В. (Fähnders W.) 821, 824

Х.Д. (Хильда Дулитл) 756
Хабарова Т. 990, 991, 993
Хай А.Дж. (High A.J.) 691
Хайдеггер М. (Heidegger M.) 122, 421, 826, 832, 1042
Хакен Г. 98, 104
Ханан В. 904
Ханзен–Леве А. (Хансен–Лёве О.А.) 41, 47, 53, 290, 291, 873, 878
Харджиев Н. 337, 425, 503
Хардт М. (Hardt M.) 821
Харитон Ю.Б. 1027
Харламова Т. 1115
Харлоу К. 777
Хармс Д.И. 146, 292, 345, 418, 953, 954, 957, 966, 970, 971, 973–975, 985, 987, 994–996
Хартунг Ю. 46, 53
Хатвани П. (Hatvani P.) 842, 845
Хелмеци М. 868
Хемингуэй Э. 692, 1062
Хигер Е. 531
Хидэо С. 1086
Хиллер К. (Hiller K.) 41, 820, 846, 849
Химмель С. 705
Хиндемит П. 759
Хитрово Б.М. 862
Хлебников В.В. 39, 45, 60, 71–73, 89, 96, 111, 114, 121, 135, 146, 147, 246, 287, 291, 293, 294, 302, 305, 315–317, 322, 325, 327, 335–342, 344, 345, 417, 506, 509–511, 514–516, 518, 518–522, 566, 568, 568–573, 575, 576, 581, 583, 597, 707, 864, 880, 954, 955, 976, 980, 983, 984, 985, 989, 995, 996, 999, 1000–1009, 1011–1013, 1016, 1023, 1026–1031, 1034, 1035, 1038, 1039, 1047, 1066, 1068, 1071, 1072, 1075, 1076, 1094, 1126
Ходасевич В. 398, 977, 981, 1047
Хойслер А. 599
Хоккет Ч. 934
Хокусаи 1015
Хол Р. 1074
Холл М.П. 953, 996
Холлендер Дж. 887
Холодович А. 34
Холшевников В.Е. 600
Хопкинс Дж.М. (Hopkins G.M) 958
Хорват Е. 882
Хорган Дж. 54
Хоружий С.С. 419, 712
Хоффман Л. 730
Хофштадтер Д. 759
Христиан П. 968
Христиансен Б. 459
Хьюм Т. Э. 703
Хэррис Р. (Harris R.) 34
Хюльзенбек Р. (Huelsenbeck R.) 705, 707

Царанова И.Н. 1114
Царькова Т. 957, 996
Цветаева М. 47, 51, 293, 294, 298, 300, 345, 420, 624, 872, 880, 1003, 1004, 1026
Цезарь 942, 943, 1017

Цезарь Борджиа 320
Целан П. (Celan P.) 832, 915
Церен Э. 968
Цетляк С.И. 600
Цивьян Т.В. 288, 1029
Цицерон 421, 711, 713, 714, 834, 835
Цуканов А. 33
Цыпкин Л. 50

Чашник И. 333
Чекалов И.И. 690
Чепцов Е.М. 529
Черепова В. 1103
Чернейко Л.О. 978, 996
Черный С. — см. Саша Черный
Черных П.Я. 110, 111
Чернышев В. 600
Чернышевский Н.Г. 7, 31, 994, 1071
Черчилль У. 948
Честертон Г. К. 716, 725
Чехов А.П. 453, 816, 1001, 1002, 1006, 1012, 1041, 1077
Чехов М. 5, 6, 26, 27, 32
Чижевский А.Л. 1002
Чижевский Д. (Tschizhewskij D.) 41
Чинаев В. 691, 692
Чичерин А.В. 600
Чичерин А.Н. 117, 344, 345, 549, 569, 581, 590
Чосер Дж. 764, 766–768, 771, 773, 775, 776
Чужак Н. 37, 41
Чуковский К.И.400, 679, 689, 690
Чурлянис М.-К. (Чюрленис, Čiurlionis M.-K.) 20, 947
Чухрукидзе К. 703

Шапир М.И. 566, 572
Шапиро М. 64
Шатров М.Ф. 1101
Шварц Е.Л. 957, 996
Шварцкопф Б.С. 883, 913
Швиттерс К. (Schwitters K.) 705
Шекспир У. (Shakespeare W.) 6, 182, 239, 410, 441, 603, 612, 681–684, 689, 690, 712, 723–725, 766, 771, 815, 1015, 1022, 1113
Шелер М. 707
Шеллинг Ф. (Schelling F.) 379, 395, 826
Шенберг А. (Schönberg A.) 274, 579, 705, 759
Шенгели Г. 332, 590, 599
Шенье А. 1022
Шеню М.-Д. 717
Шервинский С.В. 594, 601
Шерер В. 222
Шерстяной В. 570, 595, 986
Шестакова Л.Л. 1005–1007, 1013, 1029
Шестов Л.И. 300, 312, 320, 321, 331, 342

Шефтсбери Э.Э.К. 138
Шеффер Ж.-М. 64
Шиллер Ф. (Schiller F.) 432, 433, 435, 442, 470, 821
Шифрин Б.Ф. 70, 327, 979, 996
Шишкин К.П. 596
Шишков А. 1034
Шишов И.П. 599
Шкловский В.Б. 63, 72, 73, 322, 330, 331, 520, 568, 600, 841, 1013
Шкловский Вл. Б. 600
Шлегерис А. 916
Шлейермахер Ф.Д.Э. 422
Шлейхер А. 200, 201, 917
Шлецер Б. 343
Шлецер П.А. 597
Шмелев А.Д. 57
Шмелев Д.Н. 417, 905, 913, 1002
Шмелева Е.Я. 57
Шмидт Й. (Schmidt I.) 8, 9, 32
Шнейдер В. 890, 891
Шолпо В. 341
Шопен А. 601
Шопенгауэр А. (Schopenhauer A.) 385, 452, 845
Шотар Э. (Chautard E.) 616
Шпет Г. 54, 63, 75–76, 77, 92, 93, 138–140, 142, 143, 147, 148, 216, 237, 241, 244, 245, 249, 250, 331, 332, 417, 419, 420, 422, 423, 426, 1001
Шпитцер (Шпицер) Л. 63, 1001
Шраер (Шрайер) М. 51, 53
Шрейдер Ю.А. 1004, 1030
Шром Н. 962, 969, 996
Штадлер Э. (Stadler E.) 822, 832
Штайн К.Э. 109
Штейнберг А.З. 112, 317
Штейнер Р. 27, 418, 569
Штейнталь Х. 200–202
Штеренберг Д. 79
Штирнер М. 355
Штокхаузен К.-Х. (Stockhausen K.-H.) 686, 687, 692
Штрамм А. (Stramm A.) 705, 727, 822
Штраус Р. 579
Штробл К. 73
Шубин Л. 994
Шура-Бура М.Р. 1112
Шювер К. 705

Щедрина Т.Т. 76
Щерба Л.В. 330, 571, 574
Щербина Т. 897
Щукин С. 19
Щусев А.В. 1112–1114

Эвклид (Евклид) 13, 32, 450, 453, 454, 484, 494
Эдельштейн Ю.М. 950, 1066
Эдшмид К. (Edschmid K.) 824

Эзрохи З. 895, 901
Эйзенхауэр Д. 948
Эйзенштейн С. 73, 330, 345, 705, 995
Эйлер Л. 470
Эйнштейн А. (Einstein A.) 231, 327, 452, 454, 484, 844, 845, 1002, 1066
Эйнштейн К. (Einstein C.) 707
Эйхенбаум Б.М. 63, 330, 584, 593, 598, 600, 876
Эко У. (Eco U.) 45, 53, 64, 985, 1120, 1126
Экхарт М. (Eckhart M.) 827
Элиот Т. 703, 706, 711, 713, 715, 719, 721, 724
Эллис 290
Элюар П. (Eluard P.) 610, 620, 685, 705, 758
Эмерсон Р.У. 780
Энгельгардт Б.М. 291
Энгельгардт Д. 45
Энгельс Ф. 358
Энгр Ж.-О.-Д. 529
Эндер Б. 330
Эпиктет 129
Эпстайн Я. 703
Эпштейн Ж. 73
Эпштейн М.Н. 125, 910, 913, 1031, 1038, 1074, 1075
Эразм Роттердамский 432
Эрберг К. 317, 330, 331, 335, 465, 482
Эредиа Ж.М. 422
Эренбург И.Г. 331
Эрлих В. 291, 600
Эрль В. 570
Эрн В. 421
Эрнст М. (Ernst M.) 705
Эткинд А. 127
Эткинд Е. 44, 53
Эфрон А.С. 1021, 1024
Эшер М. 105, 759, 1083, 1104

Юберсфельд А. 64
Юдина Л.А. 969, 1118
Юнг К.-Г. (Jung K.G.) 50, 328, 687, 707, 722
Юркун Ю. 681, 682, 690, 696
Юрьева З. 301, 421
Юстиниан 933

Яворский Б. 73, 332
Якимович А.К. 293
Якобсон Р. 35, 43, 49, 52, 53, 63, 70, 71, 294, 333, 417, 420, 566, 572, 877, 879, 913, 958, 996, 1001, 1002, 1013, 1033, 1075
Яковенко Б. 20, 411, 421, 426,
Якубинский Л.П. 330, 593
Якулов Г. 24
Якушов В.Н. 1113
Ямвлих 968
Ямпольский М. 73, 961, 967, 970, 971, 974, 978, 979, 982, 985, 987, 993, 996
Янечек Дж. (Janecek J.) 38, 573, 597, 599, 862, 878

Яровая Е. 990, 993, 996
Ярхо Б.И. 63, 332, 1028
Яснов М. 881, 894, 897, 901, 904
Яусс Х.-Р. 63

Amsterdam A. 971
Andrews B. 709
Anshuetz C. 301
Asmuth Ch. 845
Aucouturier M. 291
Best O.F. 845, 849, 851
Blackmore S. 1075
Crystal D. 1074
Dobringer E. 315
Drews P. 820
Fellmann F. 845
Finkelstein N. 691
Friedrich H. 832
Heym G. 832
Hillebrand B. 827, 832
Hirsch E.D. 422
Hoffman M. J. 761
Holthusen J. 290
Howe S. 709
Hopkins G.M. 125, 747
Kemper H.-G. 821, 845
Koch W.A. 951
Ludewig P. 841
Malmstad J.E. 689
Martens G. 841
Martino P. 422
Merte A. 853, 854
Michaud G. 290
Neumann G. 827, 828
Neumann P.H. 951
Parson H. 689
Pszczolowska L. 1002, 1030
Quartermain P. 709
Riha K. 853, 854
Rutz J. 601
Schäfer J. 853, 854
Schneider K. L. 828, 832
Schneider W. 829, 832
Steiner P. 291
Thellefsen T. 824
Vietta S. 821, 845
Wetzel H. 830, 832
Wilson B.A. 422

СОДЕРЖАНИЕ

ВВОД ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ 3

Юрий Степанов
СЕМИОТИКА, ФИЛОСОФИЯ, АВАНГАРД 5

Никита Сироткин
О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ АВАНГАРДИЗМА,
ИЛИ СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ АВАНГАРДИЗМА
К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ 33

Наталья Фатеева
ИДЕНТИЧНОСТЬ ЛИЧНОСТИ АВТОРА
И ВАРИАТИВНОСТЬ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ В ТЕКСТАХ АВАНГАРДА 43

Владимир Фещенко
AUTOPOETICA КАК ОПЫТ И МЕТОД,
ИЛИ О НОВЫХ ГОРИЗОНТАХ СЕМИОТИКИ 54

I.
ОТ ИСТОКОВ
ГЛУБИННОЙ СЕМИОТИКИ К АВАНГАРДУ 123

Владимир Фещенко
ГЛУБИННАЯ СЕМИОТИКА: СТАДИИ ПОГРУЖЕНИЯ
(ОТ «ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА» — К «ЧЕЛОВЕКУ АВАНГАРДА») 125

Августин Аврелий
ИЗ ДИАЛОГА «ОБ УЧИТЕЛЕ» 150

Николай Бугаев
МАТЕМАТИКА И НАУЧНО-ФИЛОСОФСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ 165

Александр Потебня
ПСИХОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО И ПРОЗАИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ 177

Андрей Белый
МЫСЛЬ И ЯЗЫК (ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА А.А. ПОТЕБНИ) 199

Дмитрий Овсянико-Куликовский
ЯЗЫК И ИСКУССТВО 212

Густав Шпет
ИЗ «ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТОВ» 216

Виктор Виноградов
СОЦИАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫЕ СИСТЕМЫ
И ИНДИВИДУАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЕ ТВОРЧЕСТВО 242

Николай Жинкин
О КОДОВЫХ ПЕРЕХОДАХ ВО ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ 251

Василий Кандинский
К ВОПРОСУ О ФОРМЕ 264

Вячеслав Иванов
ФОРМА ЗИЖДУЩАЯ И ФОРМА СОЗИЖДЕННАЯ 277

II.
ВВОД В МИРОВОЙ АВАНГАРД 283

А. РУССКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко
ВНУТРЕННИЙ ОПЫТ РЕВОЛЮЦИИ В РУССКОЙ ПОЭТИКЕ 286

Андрей Белый
РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРА 346

Николай Бердяев
КРИЗИС ИСКУССТВА
(ПУБЛИЧНАЯ ЛЕКЦИЯ, ПРОЧИТАННАЯ В МОСКВЕ 1 НОЯБРЯ 1917 Г.) ... 359

«СКИФЫ»

Сергей Мстиславский, Иванов-Разумник
СКИФЫ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ) 372

Андрей Белый
ЖЕЗЛ ААРОНА (О СЛОВЕ В ПОЭЗИИ) 376

Николай Клюев
ЗЕМЛЯ И ЖЕЛЕЗО 427

Александр Блок
СКИФЫ 428

ВОЛЬНЫЕ АКАДЕМИКИ

Андрей Белый
О ЗАДАЧАХ И ЦЕЛЯХ ВОЛЬНОЙ ФИЛОСОФСКОЙ АССОЦИАЦИИ 430

Александр Блок
КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА 432

Михаил Гершензон
ДЕМОНЫ ГЛУХОНЕМЫЕ 444

Евгений Замятин
О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ, ЭНТРОПИИ И О ПРОЧЕМ 450

Арсений Авраамов
В ДЕБРЯХ ЭСТЕТИКИ (ИНТУИЦИЯ ИЛИ ЭРУДИЦИЯ?) 455

Константин Эрберг
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ 465

Кузьма Петров-Водкин
ИЗБРАННЫЕ ТЕЗИСЫ ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ 483

Михаил Матюшин
ОПЫТ ХУДОЖНИКА НОВОЙ МЕРЫ 484

Михаил Матюшин
НЕ ИСКУССТВО, А ЖИЗНЬ 504

СВОБОДНЫЕ ТВОРЯНЕ

Бенедикт Лившиц
В ЦИТАДЕЛИ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЛОВА 505

Велимир Хлебников
О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ 509

Велимир Хлебников
СКУФЬЯ СКИФА 511

Велимир Хлебников
ХУДОЖНИКИ МИРА! 516

Казимир Малевич
В. ХЛЕБНИКОВ 519

Казимир Малевич
ПОЭЗИЯ 523

Казимир Малевич
СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО 528

Павел Филонов
ДЕКЛАРАЦИЯ О МИРОВОМ РАСЦВЕТЕ 529

Павел Филонов
ПРОПѢВЕНЬ О ПРОРОСЛИ МІРОВОЙ 533

Михаил Матюшин
ТВОРЧЕСТВО ПАВЛА ФИЛОНОВА 543

ЗВУКОЛЮДИ

Николай Кульбин
СВОБОДНАЯ МУЗЫКА 547

Алексей Чичерин
КАН-ФУН 549

Сергей Бирюков
О ПРОЕКТИВНЫХ ТЕОРИЯХ РУССКОГО АВАНГАРДА.
«ФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» И АКУСТИЧЕСКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ
В АВАНГАРДНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ XX ВЕКА 565

Сергей Бирюков
О МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ 574

В. ФРАНЦУЗСКИЙ ОПЫТ

Юрий Степанов
ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ 602

Павел Антокольский
АРТЮР РЕМБО 603

Артюр Рембо
ЖЕНЩИНЫ, ОБИРАЮЩИЕ ВШЕЙ 614

Юрий Степанов
ОТ РЕМБО «ВВЕРХ ПО ТЕЧЕНИЮ».
ГРИВУАЗНАЯ ПОЭЗИЯ:
ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО ПОЛЯ ВЕРЛЕНА 615

Юрий Степанов
ОТ РЕМБО «ВНИЗ ПО ТЕЧЕНИЮ». ПОЛЬ ВЕРЛЕН 618

Юрий Степанов
«ВНИЗ ПО ТЕЧЕНИЮ» —
НЕПРИСТОЙНОСТИ ЛОТРЕАМОНА, САДА И ПРОЧЕЕ 620

Юрий Степанов
К ПОНЯТИЮ КНИГИ.
КНИГА КАК «ОСКОРБЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ НРАВСТВЕННОСТИ».
КНИГИ, ОСУЖДЕННЫЕ ПО СУДУ, КНИГИ ЗАПРЕЩЕННЫЕ 622

Стефан Малларме
КНИГА — ДУХОВНЫЙ ИНСТРУМЕНТ 624

Стефан Малларме
ТАЙНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЛОВЕСНОСТИ 628

Стефан Малларме
КАК БЫ НИ ВЫПАЛИ ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ,
СЛУЧАЯ ВСЕ РАВНО НЕ ИЗБЕЖАТЬ... 631

Поль Валери
КАК БЫ НИ ВЫПАЛИ ИГРАЛЬНЫЕ КОСТИ...
(ПИСЬМО ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА «МАРЖ») 651

Гийом Аполлинер
НОВОЕ СОЗНАНИЕ И ПОЭТЫ 658

Гийом Аполлинер
КАЛЛИГРАММЫ. CALLIGRAMMES 666

Михаил Тростников
ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ — ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК
ЕВРОПЕЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА XX В. 675

Морис Бланшо
ВЫХОД В ПРОСТРАНСТВО ЛИТЕРАТУРЫ 693

С. АНГЛО-АМЕРИКАНСКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко
TRANSITION: ОПЫТ ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА 702

Маршалл Маклюэн
ДЖЕЙМС ДЖОЙС: ТРИВИАЛЬНОЕ И ЧЕТВЕРИАЛЬНОЕ 710

Юджин Джолас
РЕВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА И ДЖЕЙМС ДЖОЙС 726

Юджин Джолас
РЕВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА: ДЕКЛАРАЦИЯ 730

Джеймс Джойс
FINNEGANS WAKE 731

Уильям Карлос Уильямс
ТРУДЫ ГЕРТРУДЫ 751

Гертруда Стайн
ЧТО ТАКОЕ АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 763

Гертруда Стайн
РАЗЪЯСНЕНИЕ 782

Гертруда Стайн
TENDER BUTTONS 785

Эдвард Каммингс
ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ 797

Луи Зукофски
POEM BEGINNING «THE» 809

Ларри Айгнер
ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ВЕЩАМ 819

D. НЕМЕЦКИЙ ОПЫТ

Никита Сироткин
НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ АВАНГАРД 820

Наталья Пестова
«АБСОЛЮТНАЯ МЕТАФОРА» Г. ТРАКЛЯ
В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ 826

Гуго фон Гофмансталь
ПИСЬМО ЛОРДА ЧЭНДОСА 833

Вальтер Райнер
НОВЫЙ МИР 840

Пауль Хатвани
ОБ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ 842

Курт Хиллер
О МЕСТЕ АКТИВИЗМА 846

Людвиг Рубинер
АКТУАЛИЗМ 850

Йоханнес Баадер
ВОСЕМЬ ВСЕЛЕНСКИХ ТЕЗИСОВ
О НЕБЕСНОМ ПОРЯДКЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
МАГИСТРА ИОАННА БААДЕРА
ВКУПЕ С ОБЪЯСНЕНИЯМИ ОНОГО 852

Йоханнес Баадер
КТО ТАКОЙ ДАДАИСТ? 854

III.
АВАНГАРД НАШИХ ДНЕЙ:
ВЫХОД В ГИПЕРТЕКСТ 857

Наталья Фатеева
ЧТО ПРОИСХОДИТ В ЯЗЫКЕ И ЗА ЯЗЫКОМ:
АКТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ПОЭЗИИ
КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВЕКА 860

Людмила Зубова
СЕМИОТИКА СРАВНЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ 879

Скирмантас Валянтас
РЕКОНСТРУКЦИИ ВАВИЛОНСКОЙ ГРАММАТИКИ
В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ
(ОПЫТ ЛИТОВСКОЙ ПОЭЗИИ) 914

Игорь Лощилов
ИНСТАНЦИЯ БУКВЫ
В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА
(ЗАБОЛОЦКИЙ И ДРУГИЕ...) 952

IV.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ 997

Виктор Григорьев
К ЧЕТЫРЕХМЕРНОМУ ПРОСТРАНСТВУ ЯЗЫКА
(БЛОК И ХЛЕБНИКОВ: ЭВРИСТИКА
В ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ЭКСПРЕССЕМАХ) 999

Михаил Эпштейн
ПРОЕКТИВНЫЙ СЛОВАРЬ РУССКОГО ЯЗЫКА.
НЕОЛОГИЯ ВРЕМЕНИ 1031

Николай Наумов
О НОВОЙ ВОЗМОЖНОЙ ПАРАДИГМЕ ПОЗНАНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ОБИХОДЕ . 1077

Владимир Аристов
«ТОТ ЧЕЛОВЕК В ЧЕЛОВЕКЕ...» (IDEM-FORMA И ПОЭТИКА ДРУГОГО) .. 1117

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 1127